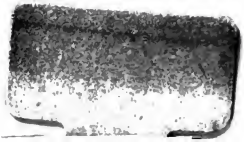
BIBLIOTECA NAZIONALE VITT. EMANUELE ROMA
1
1 -D
2



15-467

718

Die Poesie

und

ihre Geschichte.

Eine Entwickelung der poetischen Ideale der Völker

von

Karl Rosenkranz,

Königl. Geheimer Rath, Dr. der Theologie und ordentlicher Professor der Philosophie ꝛc.

Königsberg,
Verlag der Gebrüder Borntträger.
1855.

I. 109

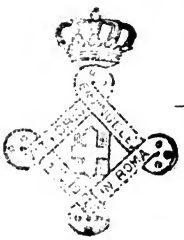
Die

Poeſie und ihre Geſchichte.

Eine Entwicklung der poetiſchen Ideale der Völker

von

Dr. Karl Roſenkranz,
Königl. Geheimen Rath, Dr. der Theologie und ordentl. Profeſſor der Philoſophie.



Königsberg,
Verlag der Gebrüder Bornträger.
1855.

Der

Hochwürdigen Theologischen Facultät

der

Universität Leipzig.

Als am 3. Juli 1846 des unsterblichen Leibnitz zweite Säcularfeier begangen ward, überraschte mich die Hochwürdige Facultät der Leipziger Universität mit dem Ehrendiplom eines Doctors der Theologie zur Feier des Tages. Tief ergriffen von einer so bedeutungsvollen Weihe, die zu der strengen Zucht, der mein Geschick mich schon durch den unmittelbaren Aufblick zu einem Kant, Herbart und Hegel unterworfen hat, noch den Namen eines Leibnitz hinzufügte, tief ergriffen von der Aufgabe, die Versöhnung der Philosophie mit unserem freien evangelischen Glauben nach Kräften fördern zu helfen, trachtete ich nach einem öffentlichen Ausdruck meiner Dankbarkeit. Allein fast zehn Jahre vergingen, ohne daß ein Gegenstand mir passend erschien. Endlich wage ich es, die vorliegende Arbeit, in welcher ich auch das innere Verhältniß der

Poesie und Religion einer gründlicheren und unbefangeneren Einsicht entgegenzuführen bemüht gewesen bin, der Hochwürdigen Facultät als ein geringes Zeichen meiner innigen Hochachtung und Dankbarkeit zu widmen, mit welcher ich die Ehre habe, zu verharren

Einer Hochwürdigen Facultät

Königsberg
am ersten Pfingsttage
1855.

ergebenster
Karl Rosenkranz.

Vorwort.

Als ich noch Professor in Halle war, gab ich daselbst bei meinem verehrten Freunde Anton 1832 ein Handbuch der allgemeinen Geschichte der Poesie in drei Bänden heraus. Es war der erste Versuch einer solchen und verdiente daher große Nachsicht. Am Ende des vorigen Jahrhunderts hatte Hartmann, Professor zu Herford, nach der synchronistischen Methode, vom Standpunct der allgemeinen Culturgeschichte, eine solche zwar angefangen, war aber nur bis zum ersten Jahrhundert v. Chr. gekommen. So war mein Buch denn zufällig in der gesammten Literatur das erste, welches die Geschichte der ganzen Poesie aus der allgemeinen Literaturgeschichte monographisch herauszweigte und zwar in der Art, daß ich, der damals üblichen Unterscheidung der Kunstgeschichte in die orientalische, antike und christliche für die allgemeine Eintheilung mich anschließend, im Besondern die ethnographische Methode befolgte. Auf meinen Versuch folgten 1839 die köstlichen Vorlesungen über die Geschichte der Poesie von C. Fortlage, die einen ganz eigenthümlichen Standpunct einnahmen und Tiefe der Anschauung mit dichterischer Gluth der Darstellung in einer wahrhaft dithyrambischen Weise vereinigten. Von Modificationen des Details abgesehen, behielten spätere Arbeiten von Andern im Allgemeinen in ihrer Structur meinen Gang bei. Ich selbst hatte jedoch in der Schlußübersicht meines Werkes, III, 397—434, schon einen höhern Standpunct angestrebt. Fortgesetzte Forschungen nöthigten mich zu der Ueberzeugung, die Eintheilung der Welt- und Kunstgeschichte, wie Hegel sie bestimmt hatte, aufgeben und dem in ihr zu sehr unterdrückten Monotheismus sein Recht schaffen zu müssen. In meinem System der Pädagogik 1848 gab ich schon einen Abriß der Geschichte der Erziehung nach dieser Auffassung, bis ich 1850 in meinem System der Wissenschaft eine Darlegung des Begriffs und der Gliederung der Weltgeschichte selber nach der neuen Eintheilung, die ich für die richtigere hielt, veröffentlichte.

Seit dieser Zeit ließ es mir keine Ruhe, die Geschichte der Poesie nunmehr von diesem Standpunct aus zu organisiren. Die vorliegende Abhandlung enthält diesen Versuch. Ich hätte mich mit einer blos principiellen Revision des Gegenstandes begnügen können, allein ich überzeugte mich bald, daß ich, wenn ich wirklich etwas nützen wollte, nicht bei allgemeinen Umrissen stehen bleiben dürfte. Eine lediglich principiell gehaltene Abhandlung würde man in einer so sehr mit Mißtrauen gegen die Philosophie erfüllten Zeit, als die unsrige, bald als eine sogenannte Philosophie der Geschichte beseitigen. Im Stillen benutzt man wohl die Constructionen der Philosophen, öffentlich aber hält man es dem Anstand der Gelehrsamkeit gemäß, sich gegen sie zu erklären. Ich entschloß mich also, mit der principiellen Begründung die möglichste Bestimmtheit und Anschaulichkeit des empirischen Materials so wie den Nachweis des chronologischen Zusammenhangs im Besondern zu verbinden, die specielle ästhetische Analyse einzelner Kunstwerke jedoch auszuschließen. Sie fällt den Monographien des Besondern zu, die wieder in's Individuelle übergehen müssen. Wenn von dem äußern Material, welches ich in meinem frühern Handbuch verarbeitet habe, Manches hier wieder aufgenommen ist, so ist das bei historischen Arbeiten unvermeidlich. Im Ganzen aber ist es wenig, wie die oberflächlichste Vergleichung zeigen wird. Der Gegenstand dieser Bücher ist derselbe, allein die Behandlung eine völlig verschiedene. In Betreff des Urtheils über einzelne Dichter und Dichtwerke wird man bedeutende Differenzen gewahren und noch bedeutendere, wenn man in Ansehung des Mittelalters meine Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter von 1830 heranzieht, bei deren Abfassung ich noch tief in die Strömungen der romantischen Schule versenkt war.

Zum Ueberfluß bemerke ich, daß ich hier keine Literaturgeschichte, wie Gräsſe sie so gründlich und vollständig bietet, habe schreiben wollen. Meine Hauptabsicht war eine Feststellung und Sonderung der entscheidenden Begriffe in einer kurzen und klaren Formulirung, eine kritische Durchmusterung der Thatsachen und das Aufsuchen der natürlichen Gruppirung, wie sie objectiv gegeben ist. Ich habe gestrebt, die richtigen Proportionen und das charakteristische Element der Dich-

tungen zu finden. Durch unsere Blumenlesen werden wir zu sehr verwöhnt, nur Ein Moment einer poetischen Totalität zu sehen und das Citat einzelner Stellen zum Surrogat für das Urtheil zu machen. Viele besitzen heut zu Tage wirklich eine Anschauung der Poesie lediglich in Fragmenten. Statt zu beschreiben schmeicheln sich selbst die Literarhistoriker mit Proben ein. Ich hoffe, daß man meiner Arbeit nicht mehr die Arbeit anfühlt, welche sie gekostet hat. Die Resultate langer und mühevoller Forschungen schrumpfen zuletzt oft in wenige Worte zusammen. Auch hoffe ich, daß man nicht eine ein für allemal fertige Chablone vorausgesetzt finden wird, das Factische darunter zu subsumiren. Vielmehr habe ich mir Mühe gegeben, die Methode herauszukennen, welche der jedesmalige Gegenstand an sich selbst befolgt und diesen, so viel es in solcher Kürze thunlich ist, sich selbst aussprechen zu lassen. Dem ersten Auftreten einer Grundgestalt ist immer die größte Aufmerksamkeit, auch von Seiten ihres Inhalts, gewidmet, denn für die Erfassung des specifischen Wesens einer Dichtung ist derselbe immer von großer Wichtigkeit. Seine Angabe kann zwar das Dichterische der Behandlung nicht verdeutlichen, allein sie erleichtert die Vorstellung der Sache außerordentlich, ähnlich wie wir ja auch in der Geschichte der Bildhauerei und Malerei solcher Beschreibungen nicht entbehren können.

Hier mußte nun aber eine Beschränkung nach dem Unterschied des Bekanntern und Unbekanntern eintreten. Mit größter Leichtigkeit hätte ich meiner Schrift einen noch viel weitern Umfang geben können, als die drei Bände meines alten Handbuchs einnehmen. Allein mit solcher Breite würde ich meinen Zweck verfehlt haben, den innern Zusammenhang des Ganzen und die Bedeutung der epochemachenden Werke übersichtlich hinzustellen. Daher sind solche Partieen, in denen es noch immer an Stoff mangelt, oder in denen die Auffassung des Stoffs noch sehr streitig ist, also hauptsächlich Orientalische und mittelalterliche, weitläufiger und genauer behandelt, dagegen die Poesie des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts nur skizzirt, da dieselbe von Schlosser, Gervinus, Mundt, Scherr, Hillebrand, Gelzer, Menzel, A. Jung, Prutz, Marggraf, Taillandier, namentlich aber von Julian

Schmidt und so eben von Rudolph Gottschall sehr ausführlich dargestellt ist.

Ausgaben und Uebersetzungen sind angeführt, wo ich einem gebildeten Deutschen Manne durch solchen Nachweis hülfreich zu sein glaubte, sich durch eigene weitere Anschauung zu belehren; Ausgaben hauptsächlich bei der Byzantinischen und altfranzösischen Literatur, weil es hier so wichtig ist, zu wissen, was denn wirklich schon herausgegeben und zugänglich gemacht ist. Uebersetzungen sind nicht angeführt, wo man sie als allgemein bekannt ansehn darf. Nur bei entlegneren Puncten der Alten und der Romanen ist eine Ausnahme gemacht.

Citate sind nur da gegeben, wo ich das Bedürfniß hatte, meine von der herkömmlichen Tradition abweichende Auffassung noch ausdrücklich durch einen solchen Hinweis zu stützen. Ich habe dabei dieselbe Manier, wie in meinen andern Schriften, beobachtet, die Seitenzahl der von mir gebrauchten Schrift anzugeben. Die neuere Manier der beliebten Gänsefüßchen ist zwar eleganter, aber nicht so gründlich. Einmal, daß ich von meiner altväterischen Art abgewichen bin, hat es sich gleich gerächt. S. 429 in der obersten Zeile führe ich bei der visio Tundali als älteste Präcedenz den „Kappadocier Er" aus der Platonischen Republik an. Als ich dies im Aushängebogen las, schlug ich nach, — zu spät. Der Kappadocier ist kein Kappadocier, sondern ein Pamphylier. Der Name Er war mir richtig im Gedächtniß gewesen. Ich bitte dringend, diesen Kappadocier gefälligst vor dem Lesen in einen Pamphylier umzuwandeln, denn es ist unglaublich, in welchem Grade solche Irrnisse sich fortpflanzen.

Ich bin nicht eitel genug, mir, wie es jetzt Mode ist, das Recht der Uebersetzung dieses meines Buchs in's Französische und Englische vorzubehalten, glaube aber, daß es weder den Franzosen noch den Engländern schaden würde, wenn sie sich meinen Versuch aneigneten, da es meines Wissens in ihren Literaturen gänzlich an einem ähnlichen Werke fehlt. Insbesondere aber möchte ich sein Studium unsern jungen Dichtern an's Herz legen.

Königsberg, den 23. Mai 1855.

Karl Rosenkranz.

Inhaltsanzeige.

	Seite
Einleitung.	
Die Poesie in ihrem Verhältniß zu den übrigen Künsten	3
Die poetische Production	5
Die Dichtungsarten	11
Das Idyllische, Elegische und Satirische in der Poesie	17
Das didaktische Element	17
Incommensurable Gedichte	18
Die Natur- und Kunstpoesie	19
Die Geschichte der Poesie und ihre Eintheilung	23

Erster Kreis.

Die ethnischen Völker und das Ideal der Schönheit.

Eintheilung	31
I. Die geschichtlosen Naturvölker	32
II. Die halbgeschichtlichen Culturvölker	34
III. Die geschichtlichen Culturvölker des Ethnicismus	36

A.

Die Poesie der Ostasiatischen Gruppe:

Das sentimentale Ideal	39
a) Die Chinesen	42
Das Liederbuch: Schiking	44
Die Kunstpoesie	47
Die erzählende Unterhaltungsliteratur	49
Das Drama als dramatisirte Begebenheit	53
Der Sandszöking	58
b) Die Inder	58
Allgemeine Charakteristik der Indischen Poesie	61
1) Die Vedische Poesie	63
α) Die Vedische Hymnik	65
Rigveda	66
β) Die heroische Epik	67
Das Itihasa: Mahabharata	69
Das Kavya: Ramayana	72
γ) Die theogonische Chronik: Purana	76
2) Die classische Kunstpoesie	78

Seite

α) Nitiſhaſtra: Didaktik 79
αα) Die dogmatiſche Didaktik 80
ββ) Die apologiſche Didaktik 80
Panchatantram 81
Hitopadesha 82
γγ) Die gnomiſche Didaktik 82
β) Erotik 83
Kalidaſa 84
Das erotiſche Idyll, Sangita: Jayadeva's Gitagovinda 86
γ) Die romantiſche Epik der Mahakavyani . . 86
δ) Das Drama: Rupaka 88
Indiſche Theorie des Drama's . . . 91
Indiſche Dramatiker 98
Indiſche Dramaturgen 103
3) Die mundartliche Volkspoeſie 105
Somadeva's Vrihatkatha 106
c) Die Indochineſen 108

B.

Die Poeſie der Weſtaſiatiſchen Gruppe:

Das heroiſche Ideal . . . 110
a) Die Baktriſchen Parſen 113
α) Die liturgiſche Hymnik der Zendaveſta . . 114
β) Die Grundlagen des Iraniſchen Kaiſerepos . 116
b) Die Aegyptier 121
c) Die Semiten 124
Die heidniſchen Araber 127
Die ältern Arabiſchen Dichter und Dichterinnen . 130
Die Hamaſen 131
Die Preisgedichte der Moallakat . . . 132

C.

Die Poeſie der Europäiſchen Gruppe:

Das Individualitätsideal . 133
a) Die Griechen und das äſthetiſche Ideal . 135
1) Die Helleniſche Epoche 135
Orphiſche Hymnik 137
α) Die Epik 138
Der Argonautenzug 139
Der Trojaniſche Krieg 139
Ilias 140

Seite

Odyssee 141
Die Homerische Composition 143
Die Homeridischen Hymnen 144
Margites 145
Die Kykliker des Trojischen Sagenkreises . . . 145
Die übrigen Kykliker 147
Die Hesiodische Epik 147
Mystische Epik 149
Didaktische Epik 150
Das Kunstepos 152
Die parodische Epik 154
β) Die Lyrik 155
αα) Das Volkslied 156
ββ) Die kunstmäßige Lyrik 158
1) Die Jonische rhythmische Lyrik . . 158
α) Die Elegie 159
β) Das Epigramm 162
γ) Der Jambos 163
2) Die Aeolische melische Lyrik . . . 164
3) Die Dorische chorische Lyrik . . . 167
γ) Die Dramatik 170
Die improvisirenden Volkskomiker . . . 173
Die Mimographen 174
Der Satyrdithyrambos und das Satyrdrama . 175
Die Dorische Komödie 176
Das Altattische Drama 178
Das Attische Theater 180
Die Attische Tragödie 186
Die Attische alte Komödie 191
Die Attische mittlere Komödie 202

2) Die Alexandrinische Epoche 204
Epiker 205
Elegiker 205
Idylliker 206
Hilarotragöden 207
Tragiker 208
Komiker der neuen Komödie 209
Didaktiker 210
3) Die romantisirende Epoche 211
Die descriptive Didaktik 215
Das sentimentale Epos 217
Der Roman 218

	Seite
b) Die Römer und das moraliſche Ideal	223
1) Die Römiſche Volkspoeſie	227
Die liturgiſche Lyrik	227
Die improviſirende Volkskomik	227
2) Die archaiſtiſche Nachahmung der Griechiſchen Kunſtpoeſie	229
3) Die höfiſche Kunſtpoeſie	236
4) Die Satire	245
5) Die Belletriſtik	254
c) Die barbariſchen Uebergangsvölker und das Gemüthsideal	258
1) Die Keltiſchen Stämme	262
Der Waliſiſche Bardenorden	264
Die Triaden	269
Merlin und Taleſin	270
Die Barzaz-Breiz der Bretagne	271
Die Mabinogion	271
Hên Chwedlau	272
Die Cymydday	274
Die Iriſch-Schottiſche Bardenpoeſie	275
Oſſian	276
2) Die Slaviſch-Finniſchen Stämme	280
Die Litthauiſchen Dainos	283
Die Lettiſchen Singes und Raudas	284
Eſthen und Finnen	285
Das Finniſche Zauberepos Kalewala	286
Das Czechyſche Epos von Zaboj und Slawoj	289
3) Die Germaniſchen Stämme	291
α) Das Scandinaviſche Epos	294
Die ältere Edda	295
Die Götterſage	297
Die Heldenſage	299
Die Kunſtpoeſie der Skalden	304
Die jüngere Edda	305
Die Saga	307
Die Kämpeviſer	309
β) Das Saſſiſche Epos des Nordſeekreiſes	310
Beowulf	311
Gudrun	312
γ) Das Gothiſch-Burgundiſche Epos	313
Die Nibelungen	315
Noch einmal Gudrun	321
König Rother	322
Dietrichs Geſchichte	322

Seite
Kämpfe der Gothen mit den Burgundern . . 323
Die Verwälschung des Deutschen Epos . . 323

Zweiter Kreis.

Die theistischen Völker und das Ideal der Weisheit.

A.

Die Gruppe der Hebräischen Stämme . 335
Die rhythmische Form der Hebräischen Poesie . 337
Perioden der Hebräischen Poesie 338
Der theokratische Charakter der Hebräischen Poesie . 339
Die Tehillim 340
Schir haschirim 341
Ruth 344
Das Mashal 344
Hiob 344
Die Visionen der Nebim 349
Die Tefila und Beraka, das Schir und Mashal des Soferischen Zeitalters 351
Die Hagada der talmudischen Periode . . . 352
Die Neuhebräische Spanische Dichterschule . . 354

B.

Die Gruppe der Muhammedanischen Stämme 356
Die Form der Muhammedanischen Poesie im Allgemeinen 358
Unterschied der Arabischen und Persischen Poesie . . 360
1) Die Araber 360
Kalilah ve Dimnah 363
Siret Antarat Ibattal: Thaten Antara's des Kämpfers 365
Motenebbi's Kassiden 366
Hariri's Makämen 368
Lehrdichtungen 370
Die Mährchen El Charafa oder Elf Leila . . 372
2) Die Perser 376
a) Die epischromantische Periode 376
Firdusi's Schahnameh 378
Nachdichtungen des Schahnameh 383
Nisami's Chamsse 384
Die Kasside, Mystik und Satire 386
b) Die lyrisch mystische Periode 387

Seite
c) Die gelehrt didaktiſche Periode . . . 395
3) Die Türken 398

Dritter Kreis.

Die chriſtlichen Völker und das Ideal der Freiheit.

I.

Das Byzantiniſche Ideal der Reſignation 411
Perioden der Byzantiniſchen Poeſie 413
a) Die chriſtlich Byzantiniſche Periode . . . 414
Hymnik 414
Barlaam und Joſaphat 417
Der politiſche Vers 418
Syntipas 419
Leben der Heiligen 420
Die poetiſche Geſchichtſchreibung und der Roman . 421
b) Die Reproduction der Romaniſchen Romantik . 422
c) Die Neugriechiſche Poeſie 423

II.

Das Romaniſche Ideal der Ritterlichkeit 427
Bildungsproceß des Romaniſchen Ideals . . . 430
A. Die kirchliche Hymnik, Epik und Satire 433
De consolatione philosophiae 434
Hroswitha 438
Abeillard, der romantiſche Scholaſtiker . . 442
Lateiniſche Vermittelung dichteriſcher Stoffe . . 445
Gesta Romanorum sc. Imperatorum . . 453
Salomon und Morolf 454
Die Thierſage als Ironie des Pfaffenthums . 455
B. Die höfiſche Romantik 465
a) Die Franzöſiſche Poeſie 466
α) Die Provençaliſche Lyrik 467
Formen und Gattungen der Provençaliſchen Lyrik 468
Epik und Didaktik der Provençalen . . 471
Perioden der Provençalpoeſie . . . 472
β) Die Nordfranzöſiſche Epik 474
αα) Das Fränkiſch Kärlingiſche Epos . . 479
ββ) Das Bretoniſch häretiſche Epos . . 483
γ) Die Franzöſiſch nationale Poeſie . . 491
αα) Die höfiſche und die volksmäßige Lyrik . 494

	Seite
ββ) Die Allegorik	495
γγ) Die Mysterien und das Mysterium des Bösen	499
Die Mysterien der confrairie de la Passion	504
Die Moralitäten der Bazoche	504
Die Sotties der enfans sans souci	505
b) Die Deutsche Poesie	508
c) Die Spanische Poesie	523
α) Die Epik	524
Die Romanzen vom Cid	525
Das Poenna del Cid	526
El conde Lucanor	528
Ruiz: El libro de buen amor	528
Der Todtentanz	532
Der Amadisroman	532
β) Die Lyrik	533
Der Cancionero general	534
γ) Die Dramatik	535
C. Die classische Nationalpoesie der Romanischen Völker	539
Die Lateinische Kunstpoesie der Humanisten	540
Folgen der Lateinischen Kunstpoesie	543
Unterschied der Romanischen Nationen in ihrem Verhältniß zum classischen Ideal	546
a) Das antikromantische Ideal der Italiener	547
Die höfische Lyrik in Sicilien und Neapel	548
Das Maskenspiel der comedia del arte	549
Die Florentinischen Begründer der Italienischen Poesie	552
Dante und die divina comedia	552
Petrarca und das Sonett	555
Boccaccio und der Decamerone	557
Italienische Novellisten	559
Die romantische Pseudoepik	560
Die Burleske	565
Die comedia erudita	566
Tasso und Guarini	569
G. Bruno und Campanella	572
Der Marinismus	574
Die Oper	575
b) Das katholisch romantische Ideal der Spanier	579
1) Die Assimilation der Italienischen Formen	581
Der Culteranismus	583
Der Roman el gusto picaresco	585
2) Cervantes	588

	Seite
3) Das Spanische Theater	594
Spanische Dramaturgie	595
Lope de Vega	600
Tirso de Molina	605
Calderon	607
Die Portugisen und Camoëns	616
c) Das novantike Ideal der Franzosen	623
Rabelais	627
1) Die Assimilation der antiken und der Italienischen Formen	629
Le style marotique	630
Die Französische Plejade	630
Der correcte Styl der Malherbeschen Schule	634
2) Die epische Pseudoromantik	636
3) Das classische Theater	641
α) Die Assimilation des Spanischen Drama's	642
Troupe de la comédie Française	643
β) Die Scheidung der Tragödie und Komödie	644
La tragédie	647
La comédie de caractère	649
γ) La comédie larmoyante	654
Der kritische Reflex der Classik	655
III.	
Das Germanische Ideal der Selbstgewißheit	657
Die Anarchie der Deutschen Tendenzen	668
Die Englische Poesie	687
Chaucer und die Gründung der Englischen Sprache	687
Die Schottische Epik	689
Der Uebergang vom Katholicismus zum Protestantismus	691
Das elementare Englische Drama	694
Das pathologische Englische Drama	697
Das ideale Englische Drama: Shakespeare	706
Die Auflösung der Idealität	716
Miltons verlorenes und wiedergefundenes Paradies	720
Die Europäische Herrschaft des Französischen Geschmacks	724
Das Ideal der Humanität	725
Die Reaction der Romantik	730
Die Blasirtheit	731
Rückblick	737

Einleitung.

Digitized by Google

Die Poesie in ihrem Verhältniß zu den übrigen Künsten.

Als eine Kunst hat die Poesie zu den übrigen Künsten ein bestimmtes Verhältniß. Alle Künste zusammen, als die freie Production des Schönen, machen unter sich eine organische Totalität, ein System aus. In demselben hat die Poesie einerseits die plastische, anderseits die musikalische Kunst zu ihrer Voraussetzung. Die plastische Kunst bildet im Raum durch die Materie für das Auge; die musikalische in der Zeit durch den Ton für das Ohr; die poetische in der Intelligenz selber durch das Wort für die Vorstellung. Die erstere wendet sich an die Anschauung, die zweite an die Empfindung, die dritte an die Reproduction der Vorstellung. Insofern die Vorstellung die zum Bild erinnerte Anschauung ist, enthält die Poesie einerseits ein plastisches Element. Wenn aber Architektur, Sculptur und Malerei ihre Werke in der Aeußerlichkeit des materiellen Stoffs hervorbringen, so bildet die Poesie ihre Gestalten im Element des Geistes selber. Insofern anderseits das Wort die vom Geist hervorgebrachte Tonform der Vorstellung ist, enthält die Poesie ein musikalisches Moment. Macht jedoch die Musik den Ton als solchen zum Mittel ihrer Darstellung, so daß sie zu diesem Behuf auch eine Menge von Instrumenten hervorbringt, so bildet die Poesie durch das Wort Vorstellungen, die für den Geist einen bestimmten Inhalt, eine sich selbst erklärende Bedeutung haben. Durch die Natur ihres Mediums ist die Musik ebenso seelenvoll, das innerste Gemüth erschließend, als in dieser Manifestation zugleich unbe-

stimmt und mystisch. Diese Unbestimmtheit hebt die Sprache auf, indem sie den Ton mit der Klarheit der Vorstellung durchleuchtet. Die Form des Wortes drückt an sich schon eine Einheit des plastischen und musikalischen Elementes aus, denn der rein musikalische Vocal empfängt durch den Consonanten eine plastische Haltung.

Alle Künste sind ihrer ästhetischen Würde nach einander coordinirt, aber der Poesie sind die übrigen Künste insofern subordinirt, als sie ihnen in der Geistigkeit des Mediums überlegen ist, denn ein höheres Darstellungsmittel als die Sprache existirt nicht. Die Musik selber erreicht daher ihre schönste Blüthe erst durch ihre Vereinigung mit der Poesie im Gesange. Zwar soll die Poesie wesentlich auch in ihrer Tonerscheinung vom Ohr genossen werden, allein sie kann auch stumm gelesen und innerlich recitirt werden, was sogar, sobald der Gebrauch der Schrift in eine Cultur eintritt, ihr gewöhnliches Schicksal wird. Weil sie ein Element der Vorstellung bildet, ist sie aber auch die mütterlichste aller Künste, die, welche den übrigen Stoffe zuführt, die von denselben in ihrem specifischen Material ausgestattet werden, wie dies namentlich von der Sculptur, Malerei und Musik gilt. Wir nennen daher das, was in den Werken der Kunst wahrhaft schön ist und die Phantasie vorzugsweise anspricht, überhaupt poetisch. Selbst von Bauwerken sprechen wir so und sagen z. B. von einem regelrecht ausgeführten, aber nur den Verstand befriedigenden Bau, daß er ohne Poesie sei.

Als durch die Sprache sich darstellend, scheint die Poesie die leichteste aller Künste zu sein. Sie bedarf nicht solcher breiten, oft sehr kostspieligen Vermittelungen, als die übrigen Künste. Das Wort, die eigene That des Geistes, wird ja von ihm selber durch seinen eigenen Organismus zur äußern Erscheinung gebracht und fordert keinen weitern Apparat. Aber diese Wohlfeilheit des Mediums darf man nicht mit der Leichtigkeit des Producirens verwechseln. Ist eine Sprache und Poesie erst gebildet, so ist ein Dichten in traditionellen Formen freilich nicht schwer. Tausende und tausende von Gedichten sind dann, ihren Urhebern oft unbewußt, nichts als Wiederholungen schon vorhandener Urschöpfungen. Aber ein solches Dichten, in welchem die Sprache für uns dichtet

und denkt, ist eben nur ein Reproduciren, gerade wie auch in den bildenden und musikalischen Künsten, sind sie erst bis zu einem gewissen Grade entwickelt, ganz das Nämliche stattfindet. Im Gegentheil ist ächte Poesie als die höchste mit Recht auch die schwerste aller Künste, welche die tiefste Bildung fordert und mit der Schwierigkeit zu kämpfen hat, ihren Ausdruck erst aus der allgemeinen Sprache als wirklich poetischen auszuscheiden. An der Gewöhnlichkeit und Unentbehrlichkeit ihres Mittels für alle gemeinen Beziehungen des Lebens hat sie eine gefährliche Nachbarschaft, aus welcher sie immer nur durch eine gewisse Kritik mit Glück hervorgehen kann. In dieser Hinsicht sind die übrigen Künste entschieden im Vortheil gegen die Poesie. Aber die schwerste der Künste ist sie auch dadurch, daß ihr Inhalt als dem Reich der Vorstellung angehörig der allseitigste, in seiner Begrenzung unbestimmteste ist. Die Poesie kann sich daher bald in die Historie, bald in die Philosophie verlieren, eine Gefahr der Verbildung, welcher wiederum die übrigen Künste viel weniger ausgesetzt sind. Endlich fordert sie selbst für den Genuß als Reproduction eine viel größere Anstrengung des Aufnehmenden.

In Ansehung der Sprache als des Mittels der poetischen Darstellung kommt die Einheit der Poesie mit der Prosa vorzüglich in der Rhetorik zum Vorschein, deren Gesetze und Formen, z. B. die Tropen, für beide gelten.

Die poetische Production.

Als Kunst theilt die Poesie mit den übrigen Künsten die allgemeinen Gesetze der künstlerischen Conception und Composition, welche auseinanderzusetzen das Geschäft der Aesthetik im Begriff der Kunst überhaupt ist. Sie unterscheidet sich aber von den andern Künsten qualitativ durch ihr Mittel der Darstellung, durch die Sprache. Eben durch diese empfängt sie sogleich ein Verhältniß zu andern Productionen, die sich ebenfalls durch die Sprache verwirklichen und von denen sie sich also durch die eigenthümliche Art und Weise der Auffassung als des Ausdrucks absondern

muß. Diese Productionen sind die historische, die philosophische und die rhetorische, die im Allgemeinen das Gebiet der Prosa umfassen. Die Historie geht auf die objective Treue, auf die Richtigkeit der Thatsachen, welche sie schildert; die Philosophie auf die absolute Gewißheit der Wahrheit der Idee; die Beredsamkeit auf die Ueberredung des Zuhörers zu einem gewissen Erfolge.

Was wir das Prosaische nennen, liegt in der Gebundenheit der Darstellung durch den bestimmten Zweck der Belehrung oder der Erregung. Die Poesie hingegen ist ein vom Zweck des besondern Erkennens oder Wollens freies Hervorbringen, das nur sich selber Zweck ist, sofern es die Idee in der Form absoluter Schönheit darstellen will. Mit der Historie theilt sie das naturwahre Erfassen der Erscheinungswelt. Wenn aber der Historiker sich dem Gegebenen zu unterwerfen hat, wenn er auch das Zufällige und die äußerliche Breite des Geschehens nicht umgehen darf, so muß der Poet das Geschehene nach der Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit behandeln. Er muß sich dem Zufälligen und der empirischen Breite gegenüber mit einer Kritik benehmen, welche die wahren, innern Wendepuncte des Geschehens und aus dem Besondern das allgemein Menschliche hervorhebt. Insofern muß er, wie schon Aristoteles in seiner Poetik bemerkt, philosophischer verfahren, als der Historiker. Hierin liegt die Berechtigung des Dichters zur relativen Umbildung eines geschichtlichen Stoffes für seinen Zweck. Der Epiker und Dramatiker hat für diese Umbildung den Kanon an der Idee der Geschichte selber. Nur insoweit darf er sie sich erlauben, als die tragische oder komische Entwicklung dadurch an Klarheit und Nachdruck gewinnt, denn ohnedem würde er die Geschichte nur verhunzen, wie schlechte Dichter dies auch wirklich mit ihrer ideenlosen Willkür thun. Der Dichter soll uns, was die Geschichte eigentlich gewollt hat, darstellen. In der empirischen Geschichte wird das Wesen eines Hergangs, eines Charakters oft durch Nebenumstände und äußerliche Verwicklungen verdunkelt; der Poet befreiet das Geschehen von dieser Verhüllung seines Kerns.

Mit der Philosophie theilt daher die Poesie den Standpunct der Idee. Alle wahre Poesie ist in diesem Betracht zugleich

speculativ. Wenn aber die Philosophie die Idee in der Form des Begriffs darstellt, so stellt die Poesie umgekehrt, hierin der Historie ähnlich, sie in der Form der Erscheinung dar. Die Philosophie ist deshalb der Poesie zwar, was den Gehalt angeht, am Nächsten verwandt, jedoch in Ansehung der Form ihr gerade entgegengesetzt, denn wenn jene das an und für sich Allgemeine in abstracten entsinnlichten Bestimmungen beschreibt, so wendet sich die Poesie im Gegentheil einer Gestaltung zu, welche die unmittelbare Anschauung theils in directer Nachahmung, theils in vermittelnder Verbildlichung vorzustellen strebt. In Zeitaltern, die in ihrer Bildung schon ganz von philosophischer Reflexion durchdrungen sind, kann sich daher der Poet gegen eine Verirrung in die philosophische Form nur dadurch schützen, daß er die Reflexion durch die Tiefe seiner Gedanken zu überwinden sucht, was natürlich nicht so zu verstehen ist, als ob er ein schulmäßiger Philosoph werden müßte. Shakespeare z. B. war ein tiefsinniger Zeitgenosse, allein er war kein Schüler Baco's.

Mit der Beredsamkeit endlich theilt die Poesie die Freiheit in der Behandlung ihres Gegenstandes. Die Historie will durch Erfahrungsbeweise von der Richtigkeit der Thatsachen, die Philosophie durch Klarheit der Begriffe von der Wahrheit der Ideen überzeugen, die Poesie will durch die Wahrheit der Idee in der Form concreter Schönheit entzücken. Die Beredsamkeit wirkt theils auf unsern Verstand, theils auf unser Gemüth. Sie will uns theoretisch aufklären, aber auch praktisch bestimmen, und sie wird allerdings um so energischer sein, je mehr sie aus Ueberzeugung und je mehr sie in schöner Form spricht. Durch Gefühl und Phantasie nähert sie sich der Poesie, unterscheidet sich jedoch von ihr theils durch das Prosaische ihrer Stoffe, theils durch den Effect, auf welchen sie mit subjectiver Freiheit, aber mit Absichtlichkeit hinarbeitet. Der Beredsamkeit gestehen wir von vorn herein die Tendenz auf einen bestimmten Effect zu; wir erwarten ihn von ihr; bei der Poesie verstimmt uns die Entdeckung der Absicht, sich unsers Pathos zu bemeistern. Sie soll uns hinreißen, allein unsere gehobene Stimmung soll ein freies Resultat und die Beredsamkeit nur ein Mittel der Poesie bleiben. Nichts aber ist gewöhnlicher, als die Verwechslung des

nur Rhetorischen mit dem Poetischen. Sie beherrscht ganze Epochen der Lyrik.

Das Schöpferische der poetischen Formthätigkeit, was sie von der Prosa unterscheidet, kann deshalb dahin bestimmt werden, daß es in der Individualisirung des Ausdrucks liege. Im Wesentlichen besteht dieselbe darin, daß das Allgemeine durch das Besondere, das Besondere durch das Einzelne dargestellt wird; eine versinnlichende Anschaulichkeit, welche erst dadurch wirklich schön wird, daß in ihr die Eigenthümlichkeit eines poetischen Genius erscheint, der, aller objectiven Treue in der Abspiegelung der Erscheinungswelt und aller absoluten Wahrheit in der Erfassung des Wesens der Dinge unbeschadet, die Darstellung mit einem ihm ausschließlich gehörenden Zuge durchdringt, in dessen ursprünglicher Kraft das Wunder des Dichtens liegt.

Der prosaische Styl richtet sich auf Bestimmtheit, Deutlichkeit und Verständigkeit, der poetische auf Erregung der Phantasie. Er ist daher im Allgemeinen bildlich. Unmittelbar ist er dies als abbildlicher, sofern er einen Gegenstand durch Hervorhebung charakteristischer Merkmale illustrirt und ihn darin für die Anschauung des Auges oder des Ohres malt. Der poetische Styl kann diese Prädicate immer wieder erneuen, namentlich im Epos; für die Prosa würde eine solche Wiederholung prägnanter Bestimmungen ungeschickt, ja lächerlich sein, für die Poesie hingegen ist sie angemessen, weil sie die Vorstellung aus der mehr oder weniger unbestimmten Allgemeinheit in die Lebendigkeit besonderer Beziehungen versetzt. Daß der Himmel blau, die Sterne golden, das Gras grün, der Mund roth, der Donner rollend, das Schwert scharf sei u. s. w., ist an sich etwas Bekanntes, das ausdrücklich zu sagen völlig überflüssig ist. In der Poesie jedoch wird dieser Ueberfluß wesentlich, weil er den Gegenstand versinnlicht. — Von dieser unmittelbaren, ursprünglichen Abbildlichkeit ist die mittelbare Verbildlichung zu unterscheiden, die eigentlich in einer einseitigen oder auch wechselseitigen Uebertragung von Sinnlichem auf Sinnliches oder von Geistigem auf Sinnliches besteht und in mannichfaltigen Wendungen (Tropen) sich ausbreitet, die sowohl der Poetik als der Rhetorik angehören. Nicht gerade die verständige Deutlichkeit, nur die Individualisirung der Vorstellung,

wird durch die Vergleichung gefördert, indem sie an etwas erinnert, welches in seiner Ganzheit das ist, was an dem Verglichenen nur als ein vorübergehender Zustand oder als eine seiner Seiten existirt.

Der Stoff der Dichtung wird dem Dichter durch die Gelegenheit im weitesten Sinne des Wortes vermittelt, sei es, daß ihm die Zustände seiner Seele, sei es, daß ihm Selbsterlebnisse, sei es, daß ihm die Kämpfe seiner Zeit ein Material darbieten. Gelegenheit in dem engern Sinn, daß ein Dichter, etwa um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, auf Bestellung bald dies, bald jenes Gedicht verfertigt, ist an sich freilich eine prosaische Beziehung. Sie kann aber als Auftrag doch eine bedeutende Anregung geben. In den bildenden und musikalischen Künsten ist sie als äußere Motivation vollkommen unanstößig, allein auch in der Poesie, die von solchen Veranlassungen unabhängiger ist, finden wir, daß selbst die größten Künstler, ein Pindar, Firdusi, Calderon u. a. sich durch sie bestimmen zu lassen, nicht verschmäht haben. Die Tendenzen einer Zeit sind als Gelegenheit an sich nichts poetisch Schlechtes. Verwerflich ist nur diejenige Tendenzpoesie, welche zu persönlichen Zwecken den Anschluß an eine Tendenz mißbraucht. Edle Tendenzen soll der Dichter durch seine Verherrlichung fördern, verkehrte, krankhafte und schlechte durch ihre Vergegenständlichung überwinden helfen. Die Dichter, die uns zum tiefern Bewußtsein unsers Lebens bringen, sind nicht nur große Lehrmeister, sie sind auch wahrhafte Priester des Menschengeschlechts. Die Gelegenheit gibt dem Dichter einen concreten Anknüpfungspunct, der schon einen substantiellen Kern enthält und vom Dichter leichter zum Ideal verklärt werden kann, als wenn er aus dem Drange der Idee überhaupt heraus sich die Brücke zur Wirklichkeit schlagen soll. Lyriker singen am Schönsten, was sie selber gefühlt haben; Epiker und Dramatiker schließen sich erfolgreicher der Mythe und Geschichte an, als wenn sie selber Stoffe erfinden. Es ist ein Mißverstand junger Dichter, in der Fiction solcher Stoffe Originalität zu suchen.

Die Poesie kann nur durch die Sprache überhaupt sich darstellen. Sie kann also die Form der Prosa haben, allein sie wird dahin streben, von der Gewöhnlichkeit der Rede sich durch eine

besondere Gestaltung des Wohlklangs zu unterscheiden, die sofort auch äußerlich ankündigt, daß der Inhalt nicht noch eine anderweite Beziehung habe, vielmehr sich selber der Zweck sei. Diese Abgeschlossenheit ist die metrische Organisation der Sprache, zu welcher sowohl der Rhythmus als der Klang das Mittel darbieten. Der Rhythmus beruhet auf dem Unterschied der Länge und Kürze der Sylben und ist insofern ein plastisches Princip, welches sich der monotonen Tactmäßigkeit durch Hebung und Senkung des Tones, durch wechselnde Abschnitte (Cäsuren) und durch den Verstandesaccent entreißt. Der Klang, ein musikalisches Princip, beruhet auf der Gleichheit des Tons, die an sich unter verschiedenen Wörtern eine zufällige ist. Es kann scheinen, als wenn hiermit dem Inhalt der Poesie ein unnatürlicher Zwang angethan werden müßte. Allein die rhythmische Bewegung in einem bestimmten Metrum ist ja auch nicht pure Natürlichkeit, sondern wesentlich kunstvoll. Daß eine gewisse Anzahl von Längen und Kürzen sich einander gerade in dieser Weise folgen, macht auch einen gewissen Zwang nöthig, und Alles, was sich gegen die Künstlichkeit des Reimes sagen läßt, kann auch gegen den Rhythmus gesagt werden, der sich zu einem metrischen Organismus abschließt. Der Klang hebt, dem quantitativen Mechanismus der rhythmischen Versification gegenüber, den qualitativen Unterschied des Tons hervor. Geschieht dies im Vocal, so wird er Assonanz; im gleichen Anlaut, so wird er Alliteration (Stabreim); in der Einheit des Selbst- und Mitlauters, so wird er vollständiger Reim, der nun wiederum der männliche oder weibliche und der sogenannte gleitende sein kann.

Ueber die Entstehung des Reims hatte man früher sehr beschränkte Ansichten, welche durch die weitere Ausdehnung unserer Sprach- und Literaturkenntniß aufgehoben sind. Man reflectirte dafür früher zu sehr nur auf die Entwicklung der Romanischen Sprachen aus der Römischen und zog nur noch die Einwirkung des Arabischen hinein, während wir gegenwärtig durch die genauere Kenntniß auch der ältern Orientalischen Literatur zu einer universellern Auffassung fähig geworden sind und den Reim auch im Chinesischen und Indischen in vollster Ueberschwänglichkeit gefunden haben.

Die Versification läßt die Dichtung als ein sich in sich selbst gliederndes Tongebilde erscheinen. Sie ist für die ästhetische Verselbstständigung des poetischen Kunstwerks unendlich wichtig, allein ihm doch nicht in dem Grade wesentlich, daß die Poesie nicht auch in der Form der Prosa sich sollte darstellen können. Die sogenannte gebundene Rede allein vermag noch nicht, einen Gegenstand poetisch zu machen und es gibt zahllose Producte in metrischer Form, namentlich in der lyrischen und didaktischen Poesie, die alles dichterischen Gehaltes baar sind. Weil die eigenthümliche, ideenvolle Anschauung das erste Erforderniß der poetischen Composition ausmacht, so kann diese sich auch in der Freiheit der sogenannten ungebundenen Rede darstellen. Doch versteht sich, daß derselben die Euphonie nicht fehlen darf. Ihr Rhythmus wird sich von dem der historischen, philosophischen oder rhetorischen Prosa noch immer als Ausdruck eines Kunstwerks unterscheiden und wird auch ohne metrische Individualisirung schön zu sein vermögen. Das Lustspiel und der Roman haben zur Prosa eine unmittelbare Wahlverwandtschaft, welche bei ihnen durch die Künstlichkeit der Verhältnisse bedingt ist, in denen sie sich durchschnittlich bewegen. Sehr begreiflich verliert sich aber die poetische Prosa oft in die wirkliche.

Die Dichtungsarten.

Die Poesie unterscheidet sich in verschiedene Formen, welche wir Dichtarten oder auch, in Rücksicht auf die in ihnen wieder enthaltenen Unterschiede, poetische Gattungen nennen. Diese Formen sind die lyrische, epische und dramatische Poesie. Nach der psychologischen Ableitung dieser Formen kann man wohl sagen, daß die Lyrik für die Empfindung, die Epik für die Anschauung, die Dramatik zugleich sowohl für die Anschauung als Empfindung darstelle, indessen ist diese Unterscheidung deshalb nicht ganz genau, weil das Element, in welchem die Poesie sich bewegt, in allen ihren Formen die Vorstellung ist. In diesem Element liegt auch der Grund, daß in der Poesie außer den

reinen, entschiedenen Kunstformen noch viele andere unbestimmtere sich bilden.

Die wahrhaften, unzweideutigen Grundgestalten aller poetischen Production sind die Lyrik, Epik und Dramatik.

Die Lyrik stellt eine Empfindung als eine gegenwärtige dar. Das bloße Aussprechen irgend einer Empfindung kann freilich noch kein Gedicht entstehen lassen. Es muß vielmehr das, was der Dichter fühlt, auch einen allgemeinen Werth ansprechen dürfen, wenn er auch mit seinem Gesange zunächst nur sich selbst befriedigen will, so daß, ob Andere darin den Ausdruck auch ihres Gefühls wiedererkennen, für ihn zufällig ist. Weil aber das Gefühl seiner Natur nach einfach ist, so kann der Lyriker nicht blos bei dem directen, etwa gar nur interjectionellen Austönen desselben stehen bleiben. — Um uns den Proceß zu beschreiben, der in seiner Seele sich bewegt, wird er daher auch die äußere Vermittelung seines Gefühls sowie die Wirkung schildern, welche dasselbe in der Erscheinung seiner eigenen Persönlichkeit hervorbringt. Die äußere Vermittelung seines Zustandes enthält auch diesen selbst. Will ein Lyriker uns die Wonne malen, welche sein Herz beim Eintritt des Frühlings empfindet, so wird er nicht ermangeln, uns das aufsprießende Gras, die aus dem Gras hervorleuchtenden Blumen, die Blüthen der Bäume, das Singen der kleinen Vögel in ihren Zweigen u. s. f. zu schildern, denn in allen diesen objectiven Vermittelungen liegt die Specification seines Wonnegefühls. Die äußere Erscheinung aber des Dichters selbst ist als die Wirkung seines Gefühls, als der pathologische Reflex desselben zu betrachten und in ihrer Beschreibung beschreibt also der Dichter auch die Besonderheit seines Empfindens. Sagt er uns, daß der Gram seine Haare gebleicht, seine Stirn mit Runzeln, seine Wange mit Falten bedeckt, sein Auge mit Thränen gefüllt, seinen Gang schleichend und gebückt gemacht habe; so ist diese objective Erscheinung seines Gefühls das Mittel, es selber zu beschreiben, da es ja in der That aus seinem Innern zu jenem Ausdruck sich entäußert hat. Die intensive Unendlichkeit seines subjectiven Zustandes kann uns der Dichter allerdings auch negativ darstellen, indem er uns versichert, daß er selbst kaum zu sagen vermöge, was ihm die Seele

bewege. Allein zu sehr darf ihm sein Gefühl nicht unsagbar und geheimnißvoll bleiben; sonst würde er nichtssagend und langweilig werden. Als Lyriker muß er eben verstehen, den an sich subjectiven Proceß des Empfindens in die objective Form der Vorstellung umzusetzen.

Im subjectiven Ursprung der Lyrik liegt eine gewisse Weichheit, die es schwierig macht, ihre Unterschiede zu bestimmen. Man hat die lyrischen Producte nach dem Begriff der Temperamente sondern wollen, allein das Sanguinische oder Cholerische, das Melancholische oder Phlegmatische, sind nur Charakterzüge der Dichter oder Färbungen einzelner Gedichte. Am meisten hat man sich an die Formen der antiken Poesie gehalten, weil der in so hohem Grade organische Entwicklungsgang der Griechischen Kunst ihre Formen vor andern als typische empfiehlt. Die Formen der Orientalischen wie der Romanischen Lyrik sind nicht in solchem Grade präcisirt. Dennoch zeigt die Aufnahme der Kassíde und Ghasele, der Canzone und des Sonetts in unsere Poetiken das Bedürfniß, über die antiken Formen hinaus eine allgemeinere Unterscheidung zu gewinnen. Eine solche kann aber, wenn sie auf einem festen Eintheilungsgrunde beruhen soll, nur in der Natur des Gefühls selbst liegen. Dies kann nämlich 1) in seiner Allgemeinheit als ein *allgemeines*; 2) in seiner Besonderheit als ein aus dem Allgemeinen hervorgehendes oder in dasselbe zurückgehendes *particuläres*; 3) als ein *individuelles* existiren, welches die Allgemeinheit und Besonderheit zugleich in sich schließt. Mehr als diese drei Fälle lassen sich nicht denken. Wir können nun, die gebräuchlich gewordenen Ausdrücke der antiken Poesie beibehaltend, die Lyrik hiernach als die *hymnische*, die *odische* und die *melische* unterscheiden.

Die *Epik* stellt eine *Begebenheit*, aber als eine *vergangene* dar. Sie erzählt, was einst geschehen. Sie erzählt das Geschehene so, als ob es angeschaut werden sollte, malt das Bild desselben in seinen Einzelheiten und kann die Handelnden mit der ganzen Lebhaftigkeit vorführen, als ob sie gegenwärtig wären. Allein die Anschauung, welche sie gibt, bleibt nur die innere der Vorstellung, wie sie durch das Wort ihren Ausdruck findet. Die epischen Dichter *singen* und *sagen*, was ge-

ſchehen iſt. Die Handelnden können als im Präſens ſprechend aufgeführt werden, allein das Sprechen ſelber wird als ein vergangenes bezeichnet. Die Epik kann das Geſchehene 1) unmittelbar als eine Begebenheit überhaupt, als eine zufällige Thatſache darſtellen; 2) als ein nothwendiges, das, in ſeiner Vereinzelung als ein zufälliges erſcheinend, doch im Weſentlichen durch die Nothwendigkeit der allgemeinen göttlich-menſchlichen Mächte beſtimmt iſt; 3) als ein freies, aus dem eigenen Gemüth der Handelnden entſpringendes und ſich ſelbſt das ſeiner Eigenthümlichkeit gemäße Schickſal erzeugendes, ſo daß hier die Nothwendigkeit des Schickſals zu einem Werke der Freiheit wird. Aus dem erſtern Standpunct reſultirt die einfache Erzählung, die wir jetzt ſchlechtweg Novelle zu nennen pflegen, die wir aber in den Anfängen des Völkerlebens als Sage bezeichnen; aus dem zweiten Standpunct ergibt ſich das eigentliche Epos, welches den Kampf des Helden in der Breite ſeiner totalen Erſcheinung ſchildert; aus dem dritten endlich der Roman, der uns auch in das Innere des Helden einführt und uns aus demſelben das, was ihm äußerlich widerfährt, als eine Conſequenz ſeiner Individualität erkennen läßt.

Die Dramatik endlich ſtellt uns eine Handlung in dem Schein der vollwirklichen Unmittelbarkeit, in der Gegenwärtigkeit ihres Geſchehens dar. Sie iſt alſo mit der Epik darin identiſch, eine Handlung zu ſchildern. Wenn uns der Erzähler aber das Local, die Kleidung, die Mimik u. ſ. w. beſchreiben muß, ſo macht der Dramatiker dieſe Elemente zu einer Vorausſetzung, die für die Anſchauung durch die theatraliſche Ausführung ſcheinbar als wirkliche Realität geſetzt wird. Wenn über dem Epos der mildernde Duft der Vergangenheit ſchwebt, deren man ſich erinnert, ſo treten im Drama die Handelnden mit der ganzen Schärfe ihrer lebendigen Perſönlichkeit vor uns hin. Mit dem Lyriker iſt der Dramatiker darin identiſch, daß er die Handelnden ihre Zuſtände direct ausſprechen läßt, weil dieſelben uns fortwährend in ihr Inneres blicken laſſen und ihr Pathos, indem ſie handeln, ſelbſt beſchreiben. Wenn aber der Lyriker einen Zuſtand iſolirt und in der Entäußerung ſeines Affects zur Vergegenſtändlichung des Worts beruhet, ſo hat das

dramatiſche Pathos nur im Fluß der Handlung ſeine relative Bedeutung und wird mit ſeiner beziehungsreichen Wirkſamkeit ein Moment der totalen Handlung. Die Worte werden ſelber zu Thaten. Das epiſche und lyriſche Element ſind alſo im dramatiſchen aufgehoben und dieſe Integration iſt der höchſte Gipfel aller Kunſt überhaupt, denn weiter kann ſie nicht gehen, als bis zur ſcheinbaren Rückkehr in die empiriſche Wirklichkeit und ein höheres Material kann ſie auch nicht gewinnen, als den Menſchen ſelber, der als Schauſpieler das Organ der dramatiſchen Kunſt wird.

Die Unterſchiede in der beſondern Geſtaltung des Drama's ſind an ſich ſo mannigfaltig, als das wirkliche Leben ſelbſt. Die ethiſch-religiöſe Weltordnung greift aber zu allen Zeiten bei allen Völkern kraft ihrer ewigen Geſetze durch alles menſchliche Handeln auf gleiche Weiſe hindurch und die Pathologie des Gemüths iſt nicht weniger immer und überall dieſelbe, woraus ſich erklärt, weshalb verhältnißmäßig die dramatiſche Literatur der verſchiedenſten Zeiten und Völker für andere Zeiten und Völker doch die leicht verſtändlichſte bleibt. Der innere Unterſchied des Drama's wird immer der Gegenſatz des Tragiſchen und Komiſchen ſein, deſſen Auseinanderſetzung ſchon in den allgemeinen Begriff des Schönen fällt; ein Gegenſatz, der auch ſchon der lyriſchen und epiſchen Poeſie angehört, aber erſt in der dramatiſchen Dichtung zur abſoluten Entſchiedenheit ſich ſteigert. Wie dieſer Gegenſatz in einer einzelnen concreten Handlung angeſchaut wird, hängt natürlich vorzugsweiſe von dem nationalen Standpunct ab, aus welchem die individuelle Modalität des Handelns entſpringt. In der Geſtaltung des Drama's wird aber: 1) eine Form möglich ſein, in welcher eine Handlung nur erſt als ein Spiel der Verhältniſſe aufgefaßt wird, worin Trauriges und Heiteres, Rührendes und Lächerliches überhaupt in buntem Wechſel ſich verſchlingen, ſo daß in ihr zwar auch vom Schickſal geſprochen wird, dies Wort aber nur erſt ein anderer Ausdruck für den Zufall iſt. Dies Drama kann man das elementare oder realiſtiſche nennen. 2) Von hier aus kann ſich das Drama zur beſtimmten Sonderung des Tragiſchen und Komiſchen fortbilden, ſo daß auf der einen Seite der Sieg der

Nothwendigkeit über die Freiheit, auf der andern die Meisterschaft der Freiheit über die Nothwendigkeit zur Erscheinung gebracht wird. In der Tragödie opfert die Idee die Existenz auf, um sich in der Ewigkeit ihres Wesens zu erhalten. In der Komödie opfert sie scheinbar ihr Wesen, um ihre Existenz zu erhalten. Oder man kann auch sagen: in der Tragödie wird der Mensch frei nur durch die Nothwendigkeit, in der Komödie macht er sich frei von der Nothwendigkeit. Diese und ähnliche Formeln sollen den sittlich affirmativen oder negativen Charakter der Handlung bezeichnen. Allein 3) ist es auch möglich, daß der Mensch die unendliche Selbstgewißheit, aus welcher er handelt, als das Schicksal erfaßt, welches er sich selbst erzeugt. Er erkennt seine eigene Freiheit als den Grund der Nothwendigkeit und erhält sich insofern, auch wenn er der letztern unterliegt, frei gegen sie. Diese Versöhntheit des Gemüths mit sich, die über alle äußere Entzweiung und Verwirrung wie über den Zwiespalt und die Unruhe der eigenen Brust selbstbewußt hingreift, wird das Princip eines Handelns, welches mitten im tragischen Verlauf episodisch auch in's Komische sich einzulassen die Ruhe und Heiterkeit besitzt, so wie es umgekehrt, vom Komischen zur tragischen Erschütterung überzugehen, die Offenheit für den Ernst des Lebens bewahrt. Diese Mischung des Tragischen und Komischen nennen wir jetzt im Deutschen Schauspiel, in den Romanischen Sprachen Drama; Plautus im Prolog zu seinem Amphitrus nannte sie Tragikomödie. Dies romantische Drama ist etwas ganz Anderes, als die embryonische Unbestimmtheit des elementaren Drama's, welches ihm, von Außen her angesehen, scheinbar so ähnlich ist.

Vergleichen wir diese verschiedenen Formen der Dichtungsarten mit einander, so werden wir nicht zu verkennen vermögen, daß zwischen ihnen ein gewisser Parallelismus besteht, indem 1) die hymnische Lyrik, die einfache Erzählung und das elementare Drama; 2) die odische Lyrik, das heroische Epos und das ideale Drama; 3) die melische Lyrik, der Roman und das romantische Drama sich einander entsprechen.

Das Idyllische, Elegische und Satirische in der Poesie.

Die idyllische Stimmung besteht in dem Behagen an einer sich selbst genügenden Beschränkung; die elegische in der Sehnsucht nach einem als Ideal vorgestellten vergangenen Zustande; die satirische in der Beurtheilung eines gegebenen Zustandes, der mit einem andern verglichen corrupt gefunden wird. Jede Dichtungsart kann von der einen oder andern dieser Stimmungen durchdrungen sein und es ist eine irrige Auffassung, das Idyllische auf die epische Form als Idyll, das Elegische auf die lyrische Form als Elegie, das Satirische auf die didaktische Form als Satire ausschließlich zu beziehen.

Das didaktische Element.

Zur lyrischen, epischen und dramatischen Poesie wird gewöhnlich die didaktische als eine vierte Dichtungsart hinzugefügt. Wirklich nimmt dieselbe in der empirischen Geschichte der Poesie einen großen Raum ein. Allein sie ist keine reine, freie Gestaltung der poetischen Kunst, sondern nur eine poetische Formation von Vorstellungen und Gedanken, welche streng genommen der Historie oder der Philosophie angehören. Belehrung im Allgemeinen wird man aus aller Poesie überhaupt entnehmen können; jede wird dem Erkennen irgend ein Interesse darzubieten im Stande sein. Die Poesie als solche aber kann sich die Belehrung nicht zum Zweck machen, sondern, daß sie belehrt, wird bei ihr ein secundäres, nicht direct beabsichtigtes Moment sein. Die Philosophie dagegen, wenn sie in einer Nation sich zu bilden beginnt, wird oft durch eine Stufe poetischer Gestaltung hindurchgehen, welcher der Enthusiasmus des jugendlich aufstrebenden Erkennens einen hohen Reiz verleihet und die schönsten Lehrgedichte hervorgebracht hat, die wir besitzen. Innerhalb der Lyrik, Epik und Dramatik werden mehr oder weniger überall auch Ge-

danken zum Vorschein kommen. Sprüche, sinnreiche Bilder, Räthsel, epigrammatische Sentenzen, Naturbeschreibungen, Allegorien, philosophische Reflexionen u. s. w. werden in allen Dichtarten eine richtige, treffende Stelle einnehmen können. Werden sie isolirt, so machen sie eben das aus, was man Lehrpoesie nennt. Verständige Völker und Epochen, welche der Blüthe einer Nationalpoesie vorangehen oder ihr folgen, haben eine besondere Tendenz zur didaktischen Dichtung. Thiersage, Fabel, Parabel, descriptive Gedichte, wie z. B. Virgils Georgica, gehören jedoch ihrem Grunde nach entschieden zur epischen Poesie. Die Allegorie aber ist an sich eine ganz allgemeine Kunstform, die auch in der Sculptur und Malerei, in der Epik und Dramatik möglich ist. Auch die Epistel pflegt man zur Didaktik zu rechnen, wiewohl manche Poetiken sie auch unter die Lyrik subsumiren. Sehr begreiflich, denn eine Epistel ist eben ein Brief und ein Brief ist etwas so Subjectives, daß gar Mancherlei darin stehen kann, so daß es unmöglich fällt, die epistolarische Form als eine poetisch selbstständige anzuerkennen. Die sogenannten Heroiden vollends sind eine ganz abgeschmackte Erfindung, die in ihrer Willkür nicht nur David und Bathseba, sondern selbst Adam und Eva als die ersten illustren Personen der Weltgeschichte mit einander hat briefwechseln lassen.

Incommensurable Gedichte.

Ein wahrhaft poetisches Kunstwerk wird durch die Entschiedenheit seines Inhalts sich auch für die eine der drei poetischen Grundformen entscheiden. Dennoch begegnen wir in der Geschichte der Poesie Werken, die sich nicht in eine derselben einordnen lassen, die aber auch nicht als Producte der dichterisch eingekleideten Reflexion zur Didaktik gezählt werden können. Die Unfügsamkeit, sie einer regelrechten Gattung einzuordnen, erscheint bei ihnen äußerlich in dem Streit darüber, indem sie nach einer Seite

hin zu dieser, nach einer andern hin zu jener Gattung gezählt zu werden die Berechtigung darbieten. Solche Werke haben als Producte der Kunstpoesie zugleich wieder den embryonischen Charakter von Werken der Naturpoesie. Sie erzeugen sich in Perioden der tiefsten Selbstbesinnung des menschlichen Geistes, in welchen ihn eine melancholische Skepsis durchdringt, die ihn Vergangenheit und Zukunft, Himmel und Erde, Gott und Mensch, in den sinnschwersten, innigst empfundenen Gedanken zusammenfassen und in den kühnsten, erhabensten Bildern von visionairem Glanze ausdrücken läßt. Sie sind als Effulgurationen des geistigen Bildungsprocesses, indem sie über alle empirische Zerrissenheit des Gemüths zur intensivsten Vergewisserung des Ewigen sich durcharbeiten, den erhabensten Monumenten menschlicher Cultur beizurechnen. Man kann daher von ihnen sagen, daß die Unendlichkeit ihres Inhalts sich bei ihnen durch das Hinausdrängen über alle Form in einer gewissen grandiosen Formlosigkeit darstelle. Weder Unform noch Mißform kann man ihnen vorwerfen, aber der Ernst und die Tiefe ihres Gehalts bringt, bei der reichsten Phantasie und bei der höchsten Schönheit des Details, eine seltsame Mischung verschiedener Formen hervor, welche den absoluten Gesetzen der Kunst nicht entspricht und doch nicht häßlich wird, weil sie sowohl durch die Gediegenheit ihres Inhalts als durch die Originalität ihres Ausdrucks unwiderstehlich an sich fesselt. Man kann sie daher incommensurabel nennen. Zu ihnen gehören z. B. Hiob, die Apokalypse, Dante's Comedia, Schillers Glocke, Byrons Pilgerfahrt Haralds und ähnliche.

Die Natur- und Kunstpoesie.

Die Poesie überhaupt hat mit den übrigen Künsten auch das allgemeine Gesetz aller ästhetischen Entwicklung in der Abfolge der Stylperioden als des strengen, schönen und reizenden Styls gemein, unterscheidet sich aber von ihnen durch die Eigen-

thümlichkeit einer doppelten Existenz als Natur- und Kunstpoesie; eine Eigenthümlichkeit, die im Wesen der Sprache begründet liegt. Das ursprüngliche, emphatische Sprechen nämlich, durch welches der Mensch seine Anschauungen in die Form der Vorstellung und des Worts erhebt, hat selbst noch einen poetischen Charakter. Die Frische der primitiven Anschauung durchwehet auch den anfänglichen Sprachausdruck mit productivem, dichterischem Hauch. Poesie und Prosa, freie Schönheit und äußere Bedürftigkeit, sind auf diesem Standpunct noch so wenig geschieden, als die besondern Arten der Dichtkunst. Dieser embryonische Zustand ist es, den wir mit dem Ausdruck Urpoesie oder Naturpoesie bezeichnen sollten. Rhythmus und Melodie brechen schon hervor, organisiren sich aber noch wenig zu selbstständigen Formen. Epische, lyrische und dramatische Elemente schwanken noch durcheinander. Ansätze zu ächt künstlerischen Intentionen werden sichtbar, verlieren sich aber oft ebenso schnell, als sie auftauchen, weil die Kraft zu ihrer Durchführung noch fehlt.

Die Naturpoesie ist daher zwar von einem großen naiven Reiz, allein zugleich noch von großer stoffartiger Schwere und von großer formeller Unbehilflichkeit. Sie begnügt sich noch oft, das, was sie vorstellen möchte, durch interjectionelle Laute, durch einen Refrain anzudeuten, oder auch als Ergänzung die Musik, den Tanz und die Pantomime heranzuziehen, nach welcher Seite hin sie auch die Incunabeln der dramatischen Poesie enthält. Die Lieder, welche sie singt, sind zwar Stimmen der Völker, allein das pathologische Interesse überwiegt in ihnen noch das ästhetische. Von dem poetischen Werth solcher Erstlingsdichtungen machte man sich früher eine übertriebene Vorstellung. Von diesem zu günstigen Vorurtheil sind wir aber zurück gekommen und verhehlen uns weder im Inhalt der Lieder eine gewisse Armuth, noch in der Form eine gewisse Rohheit. Da die Schönheit noch nicht mit Bewußtsein angestrebt wird, so bleibt sie zufällig. Auch sehen wir, daß die Lieder im Allgemeinen bei allen Naturvölkern sich ziemlich ähnlich sind, und daß sie mehr in dem Typus der Race, der sich darin ausspricht, in localen und klimatischen Differenzen, als in der künstlerischen Behandlung sich unterscheiden. Talvj hat in ihrem: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder

germanischer Nationen, Leipzig 1840, im Eingang eine Anzahl solcher Lieder zusammengestellt. Es fehlt jedoch noch an einer besondern Sammlung, die nunmehr schon ein viel reicheres Material finden würde, als noch der Talvj zu Gebote stand und worin auch die Lieder derjenigen Neger nicht vergessen werden dürften, die in Amerika schon wieder theils von Spanischen, theils von Englischen Weisen mitbestimmt werden. Von letztern z. B. hat Moritz Busch in seinen: Wanderungen am Hudson und Mississippi 1854, I, 250—73, dreizehn Lieder in deutscher Uebersetzung mitgetheilt. Die Reihenfolge einer solchen Sammlung würde sich wohl am zweckmäßigsten der von Klemm in seiner Culturgeschichte beobachteten Gruppirung der Nationen anschließen, weil dieselbe das vollständigste, zuverlässigste und geordnetste Bild der uns bekannt gewordenen Naturvölker und daher den besten Commentar zu den in den Liedern vorkommenden Eigenthümlichkeiten gibt.

Die Naturpoesie hebt sich zur Kunstpoesie auf, indem sie sich ihrer als Kunst und des Unterschiedes ihrer Formen bewußt wird. Mit diesem Bewußtsein beginnt die Poesie, sich ihre Productionen zum Zweck zu machen und sich von der Prosa abzuscheiden. Gewöhnlich verbindet sie sich für den Anfang dieser Scheidung mit der Ausübung der Musik. Die Dichter sind zugleich noch wirkliche Sänger und theils, um die mythische Tradition, theils um die Technik der Kunst zu überliefern, bilden sich Dichtschulen als Sängerschulen, epische sowohl als lyrische. Von den epischen Gesangschulen wird dem Gedächtniß eine besondere Cultur zugewendet, die eines außerordentlichen Umfangs mächtig ist. Daß man die Thatsache einer so umfassenden Erinnerung öfter bezweifelt hat, ist zu verwundern, da unter viel erschwerenderen Bedingungen in unserer heutigen Europäischen Civilisation nicht wenige bekannt geworden sind, die ganze Stücke der Bibel, die ganze Virgilianische Aeneis, die Lucanische Pharsalia u. s. w. auswendig gewußt haben. Auch muß man erwähnen, daß die epischen Sänger keineswegs wörtlich recitirten und daß solche, welche den Zusammenhang eines ganzen Mythus als Diaskeuasten im Auge behielten, von den Rhapsoden sich unter-

BIBLIOTECA NAZ. ROMA VITTORIO EMANUELE

schieden, die sich der Detailausbildung und dem Vortrag einzelner Theile des großen Ganzen widmeten.

Soll aber die Kunstpoesie sich wahrhaft begründen, so bedarf sie der Fixirung ihrer Producte durch die Schrift, denn erst mit dieser wird eine sorgfältigere Ausarbeitung, eine ästhetische Feile; erst mit dieser eine Vergleichung der verschiedenen poetischen Formen und der verschiedenen Behandlungen eines Gegenstandes in derselben Form, eine Kritik; erst mit dieser eine Continuität der Entwicklung, eine Literatur möglich. Ohne die Schrift kann eine Nation den noch chaotischen Standpunct der Naturpoesie nicht wirklich überwinden. Die Indischen und Hellenischen Epen sind zwar ohne die Schreibkunst entstanden, allein nicht ohne sie vollendet. Wolfram von Eschenbach konnte zwar nicht selber schreiben, allein er dictirte seinem Schreiber u. s. w.

Entwickelt sich eine nationale Poesie zur Kunstpoesie, so wird diese natürlich auch einen nationalen Charakter haben. Dauert neben ihr die halbunbewußte Naturpoesie in den untern Schichten und in dem Kinderleben der Nation fort, so nennen wir dieselbe heut zu Tage gewöhnlich Volkspoesie im engern Sinn. Es ist jedoch möglich, daß die Kunstpoesie sich der Naturbasis gänzlich entfremde und sich in das üppige Spiel einer formellen Virtuosität vertiefe. Aber nicht nur zum Eigensinn eines aristokratischen Esoterismus kann es kommen, sondern durch Vermittelung der Schrift wird es sogar möglich, daß die Aristokratie einer Nation sich in die Kunstpoesie eines fremden Volkes ganz hineinlebt und dieselbe nachahmt, während die Masse der Nation auf dem Standpunct der Naturpoesie stehen bleibt, wie wir bei den Ungarn, Polen, Russen solche Verhältnisse finden.

Ihre feinste formale Ausbildung erwirbt die Kunstpoesie in der Regel als höfische, läuft aber dann auch mit der sich immer steigernden Eleganz Gefahr, endlich allen substantiellen Gehalt einzubüßen. Es ist daher immer wünschenswerth, daß sie mit der Volkspoesie in Wechselwirkung bleibe, um sich aus der Kraft und Originalität derselben zu erfrischen. Das glücklichste Verhältniß ist unstreitig das, wenn die Kunstpoesie sich zur Blüthe

der Volkspoesie, zur reinsten Vergeistigung des ursprünglichen Gehaltes der Naturdichtung einer Nation erhebt. In diesem Fall wird das Werk des Kunstdichters nicht blos den Geschmack einer Aristokratie kitzeln, sondern das Wunder einer allgemeinen Verständlichkeit darbieten und Allen im Volk erfreulich sein.

Die Geschichte der Poesie und ihre Eintheilung.

Die besondern Gattungen der Poesie erhalten ihre wirkliche Existenz nur als individuelle Gestaltungen innerhalb der Eigenthümlichkeit eines bestimmten Nationalgeistes und seiner Sprache. Hier erst gelangt die Lyrik, Epik und Dramatik zur concreten Unterscheidung, so daß die Auffassung derselben von der Erkenntniß ihrer geschichtlichen Entwicklung nur unvollkommen getrennt werden kann. Nun leuchtet ein, daß der Gang der Poesie von dem Gange der Weltgeschichte überhaupt nicht verschieden sein kann, daß also die Eintheilung der Geschichte der Poesie wesentlich mit der der Weltgeschichte zusammen fallen muß. Es leuchtet aber deshalb auch ein, daß die Geschichte ein noch universelleres Princip der Eintheilung darbieten muß, als die Kunst. Dies Princip ist das religiöse. Das Bewußtsein des Menschen über sein Verhältniß zu Gott ist dasjenige, durch welches auch sein Verhalten zur Natur und zum Menschen bestimmt wird; ein Bewußtsein, welches sich einerseits in der Kunst, anderseits in der Wissenschaft eine besondere Gestaltung noch außerhalb des religiösen Gebietes gibt, mit ihnen aber im innigsten Zusammenhang steht. Nun zeigt uns die Erscheinung der Religion 1) die Gruppe der ethnischen Völker, die in ihrem Cultus von der Anschauung der Natur ausgehen und sich allmälig zur Vorstellung der Einheit, Güte und Weisheit Gottes erheben; 2) die Gruppe der theistischen Völker, die in ihrem Cultus von der Vorstellung des Einen allmächtigen Gottes ausgehen und von ihr in die Anschauung der Natur, als der Schöpfung, worin er sich offenbart, zurückgehen;

3) die Gruppe der christlichen Völker, die in ihrem Cultus von der Anschauung der Menschwerdung des Einen Gottes ausgehen und sich zum Begriff Gottes als des absoluten Geistes erheben.

Mit diesen Unterschieden ist zugleich ein Unterschied des ästhetischen Ideals verknüpft, der sich abstracter Weise so ausdrücken läßt, daß die ethnischen Völker die Schönheit, die theistischen die Weisheit und die christlichen die Freiheit in ihren Kunstwerken darzustellen bemüht sind.

Die Kunst im engern Sinn erreicht daher auch nur innerhalb der ersten Gruppe ihre absolute Vollendung, nämlich bei den Griechen; bei der zweiten Gruppe bleibt die Kunst zu sehr unter dem Bedürfniß des religiösen Ideals stehen; bei der dritten endlich wird das Interesse des Geistes an seiner Freiheit so groß, daß der Ernst ihrer Nothwendigkeit sich die Poesie und Kunst überhaupt unterordnet. Die Vorstellung der Menschwerdung Gottes macht Ernst mit dem Anthropomorphismus der paganischen Götter, der nur ein Werk der Phantasie ist, aber auch Ernst mit der Sehnsucht des Theismus nach einer wesenhaften Vereinigung mit dem Einen Gotte. In der Universalität dieses Standpunctes liegt deshalb die Möglichkeit, die beiden ihm vorausgesetzten Standpuncte relativ zu reproduciren und sich wie ihnen damit thatsächlich zu beweisen, daß er über beide hinausgegangen ist. Es liegt in ihm die Unendlichkeit einer weltfreien Versöhnung, die sich mit der Natur sowohl als mit der Geschichte in affirmativer Einheit weiß, indem sie doch zugleich in ihrer gotterfüllten Innigkeit über dem Proceß des Werdens der einen wie der Entwicklung der andern erhaben ist. Das moderne, durch das Christenthum vermittelte Selbstbewußtsein stellt die objective Realität der Freiheit, zu deren Begriff es gelangt ist, höher, als die Entzückungen der Phantasie, deren Werke auf den Vorstufen ihrer Bildung Coefficienten der Erlösung zu sein vermochten.

Von Seiten der Form kann man das ästhetische Ideal der ethnischen Völker als das naive; das der theistischen als das

didaktische; und das der christlichen als das sentimentale bezeichnen, welchen letztern Ausdruck wir hier in dem von Schiller durch seine Abhandlung über die naive und sentimentale Dichtung bestimmten Sinne nehmen. Ueber den weitern Zusammenhang dieser Begriffe s. Rosenkranz: System der Wissenschaft, Königsberg 1850, S. 566 ff.

Es ist aber wohl zu erwägen, daß ein jeder Standpunct innerhalb seiner Bestimmtheit zur Totalität strebt. Der naive schließt also nicht aus, sowohl in der didaktischen als sentimentalen überzugehen; der sentimentale nicht, sich naiv oder didaktisch zu verhalten. Es erzeugt sich hiedurch jene außerordentliche Mannigfaltigkeit, welche dem Colorit der poetischen Werke einen so großen Reiz verleiht.

Soll nun aber dem Begriff der Geschichte genügt werden, so muß auch mit dem angedeuteten Zusammenhange dem chronologischen Verlauf nicht widersprochen werden. Hier ist jedoch zu erwägen, daß eine synchronistische nur nach Jahrhunderten verfahrende Methode nicht ausreicht. Es ist ferner zu erwägen, daß der theistische Standpunct, indem er principiell der höhere ist, sich historisch zugleich als Gegensatz des ethnischen entwickelt hat, so wie daß folgerichtig der christliche Standpunct, weil er der tiefere ist, sich gegen den ethnischen nicht minder als gegen den theistischen negativ verhält. Chronologisch genommen wird daher die Poesie des Ethnicismus mit der des Theismus in einem innern, an sich contrastirenden Parallelismus stehen. Die Poesie der christlichen Völker aber wird erst den ethnischen und theistischen Standpunct in sich wiederholen müssen, bevor sie die Wahrheit ihres eigenen Standpuncts mit adäquater Selbstständigkeit darzustellen vermag.

Ueberblicken wir nun 1) die Gruppe der ethnischen Völker, so gehören zu ihnen alle sogenannten Naturvölker, von den Culturvölkern aber die Peruaner, Azteken, Chinesen, Japanesen, Hindus, Indochinesen, Parsen, Aegypter, Araber, Griechen, Römer, Slaven, Kelten und die alten Germanen; 2) zur Gruppe der theistischen Völker gehören die Hebräischen Stämme und die-

jenigen Nationen, welche den Islam als Princip in sich aufgenommen haben, die Araber, Perser und Türken; 3) zur Gruppe der christlichen die Byzantiner mit Einschluß der Russen, die Romanischen Nationen der Italiener, Spanier und Franzosen, endlich die Germanischen Nationen der Engländer, Deutschen und Angloamerikaner.

Diese Folge ist zugleich die historische. In den Anfängen der Geschichte stehen die Völker noch schroff *nebeneinander*. Die Chinesische Cultur z. B. hat sich fast ganz und gar unabhängig von jeder andern entwickelt. Im spätern Verlauf der Geschichte sehen wir aber den Bildungsproceß durch verschiedene Nationen gleichzeitiger hindurchgreifen, wenn auch die bestimmteren Anregungen natürlich von einem besondern Volke auszugehen pflegen. Die Poesie wird immer mehr als *Nationalpoesie* zugleich *Weltpoesie*. Der wahre Dichter weiß schon, daß, was er zunächst zum Genuß seiner Nation hervorbringt, allmälig durch Uebersetzung allen Culturvölkern werde angeeignet werden und bringt also auch schon mit diesem universellen Bewußtsein hervor.

Die hier aufgestellte Gliederung der Geschichte der Poesie beruhet auf einer philosophischen Untersuchung der Weltgeschichte, deren Resultate in *Rosenkranz* System der Wissenschaft, 1850, S. 516 bis 556 angegeben sind. Sie weicht von derjenigen ab, welche den Begriff des *symbolischen*, *classischen* und *romantischen* Ideals zu Grunde legt. Nach dieser werden dem symbolischen Ideal die *Orientalischen* Völker zugetheilt; dem classischen die *Griechen* und *Römer*; dem *romantischen* die christlichen, insbesondere die Romanischen und Germanischen Nationen. So sehr wir uns an diese Eintheilung gewöhnt haben, so wenig wird sie auf die Länge hin bestehen können. Aus zwei Gründen hauptsächlich. Der eine ist der, daß der Unterschied des symbolischen, classischen (plastischen) und romantischen Ideals ein allgemeiner ästhetischer Begriff ist, der sich auf das Verhältniß von *Form* und *Inhalt* in der Weise bezieht, daß im Symbolischen die Form den Inhalt mehr oder weniger unvollkommen andeutet, daß im Classischen der Inhalt in die

Form schlechthin aufgeht, daß im Romantischen die subjective Unendlichkeit des Inhalts über die Form hinausstrebt und der letztern dadurch wieder, bei aller Klarheit, die sie besitzen kann, einen symbolischen Reflex gibt. Dies Verhältniß von Form und Inhalt kann aber innerhalb einer jeden nationalen Kunst sich entwickeln und fällt im Grunde mit dem Begriff des strengen, des schönen und des reizenden Styls zusammen. Es wird z. B. Niemand in Abrede stellen können, daß in der Chinesischen Poesie die Lieder des Schiking einen symbolischen Charakter in der Einfachheit des strengen Styls; daß hingegen die Gedichte des Tufu einen classischen Charakter im schönen Styl, und daß endlich die Dramen, die erst seit dem achten Jahrh. n. Chr. sich entwickelten, einen romantischen Charakter im reizenden Styl darstellen. — Der andere Grund, der gegen die Anwendung jenes Begriffs für die Eintheilung der Kunstgeschichte erhoben werden muß, ist der, daß dieselbe zu wenig mit dem Gange der Geschichte zusammenfällt. Das symbolische Ideal soll das Orientalische sein. Orientalisch ist eigentlich ein geographischer Begriff, der richtiger tropisch genannt werden könnte. Es zeigen sich z. B. die größten Uebereinstimmungen Asiatischer und Peruanisch-Aztekischer Cultur, die wesentlich auf der Eigenthümlichkeit der Tropenregion beruhen. Nun wird, dem Orientalischen zu Liebe, das Hebräische Volk immer in die Reihe der Völker aufgenommen, welche das symbolische Ideal ausgebildet haben sollen. Allein dies Volk, seiner Race nach ein Semitischer Stamm, ist ein Weltvolk, das ziemlich früh zu einem sehr verständigen Bewußtsein kam, für welches eine fast prosaische Deutlichkeit Bedürfniß war, so daß es seine Gedanken zwar auch verbildlichte, allein über die Trübheit des symbolischen Standpunctes, der noch nach einem treffenden Ausdruck sucht, weit hinausging. Dasselbe gilt von der Muhammedanischen Poesie. Die Hebräische und Muhammedanische Poesie haben ein pädagogisches Ideal; sie wollen den Menschen Weisheit lehren und gehen schon vom Gedanken aus. Den Muhammedanismus dem Hellenismus voranzustellen, indem man ihm dem Orientalismus integrirt, ist schon chronologisch ein zu großes Mißverhältniß, weil er, außer am Judenthum, nicht weniger am

Hellenismus eine Bedingung seiner Cultur hatte. [In meinem Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie, Halle 1832, Bd. I, bin ich selbst noch so verfahren, daß ich die Hebräer und Muhammedaner zwischen die Inder und Griechen stellte. Zehn Jahr darauf, in meinem Vorwort zu Goldstücker's Uebersetzung von Prabhoda chandrodaya, Königsberg 1842, gab ich die erste Kritik der Unbestimmtheit des Ausdrucks Orientalisch.]

Erſter Kreis.

Die ethniſchen Völker und das Ideal der Schönheit.

Eintheilung.

Der Kreis der ethnischen Völker geht von dem Realismus der Naturanschauung aus, verklärt aber diese Grundlage stufenweise bis zur subjectivsten Vergeistigung. Man muß die Kunst der hiehergehörigen Völker deshalb nicht so auffassen, als ob sie des Idealismus völlig entbehrte, sondern vielmehr so, daß innerhalb des sinnlichen realistischen Elementes der Idealismus sein Recht immer siegreicher geltend zu machen bestrebt ist. Nun lassen sich aber folgende Unterschiede in dieser Entwicklung bemerken:

1) Die Stufe der geschichtlosen Naturvölker, die erinnerungslos dahinleben, ohne eine That oder ein Werk hervorzubringen, welche der Menschheit an und für sich angehörten;

2) Die Stufe der halbgeschichtlichen Culturvölker, die sich schon zu einer bedeutenden Civilisation und zum Bewußtsein ihrer Geschichte erheben, jedoch im Gange der Weltgeschichte noch kein organisches Moment derselben ausmachen;

3) Die Stufe der geschichtlichen Culturvölker, die ein bestimmtes und nothwendiges Princip des Geistes systematisch in ihrer Geschichte durchbilden und dadurch einen Zusammenhang des Fortschritts begründen, der allererst eine welthistorische Erinnerung und ein Vereintwirken der verschiedenen Nationen zu dem einen großen Zweck der Menschheit möglich macht.

I.

Die geschichtlosen Naturvölker.

Unter den geschichtlosen Naturvölkern begreifen wir die vielen Millionen, die zwar fortdauernd in den Ansätzen zur Civilisation und zu einem historischen Bewußtsein leben, allein ebenso fortdauernd wieder in Rohheit versinken und die Erinnerung abbrechen. Diese Völker bringen zwar auch Poesie hervor, wenn sie zu einem geordneten Dasein übergehen. *Liebeslieder*, *Tanzweisen*, *Schlachtgesänge*, *Todtenklagen* erzeugen sich mit mehr oder weniger glücklichem Ausdruck. Allein die Poesie ist bei ihnen noch nicht sowohl Kunst, als nur erst der Aufschrei des bewegten Gemüths und die Schönheit der Form ein Zufall. Vergleicht man daher die Dichtungen solcher Völker, so entdeckt man unter der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der äußern Erscheinung im Innern eine große Einförmigkeit. Der Unterschied fällt hauptsächlich noch in den Unterschied des *Temperaments der Race*. Die Region dieser geschichtlosen Geschichte, die in der That nur erst eine *Naturgeschichte des Geistes* enthält, ist theils die *arktische* in Eis erstarrende, theils die *tropische* in Gluth verkochende Zone. Die wahrhafte Geschichte beginnt erst da, wo diese Extreme durch die unmittelbare Lage in der gemäßigten Zone oder mittelbar durch die locale Erdgestaltung, durch Berg und Meer, durch Wald und Strom, beseitigt sind.

Gänzlich der Geschichtlosigkeit verfallen ist die *schwarze* oder *Aethiopische* Race. Millionen auf Millionen sind von ihr erzeugt, ohne die geringste Spur ihres Daseins zu hinterlassen. Die Negervölker singen und tanzen gern, aber nirgends haben sie sich zu künstlerischer Freiheit erhoben. Eine ziemlich formlose, *improvisirte Lyrik* wird der ephemere Ausdruck ihres selbst ephemeren Lebens.

In der *gelben* Race kommt es zum Bruch mit der Natürlichkeit, mit der bloßen, in den Augenblick aufgehenden, erinnerungslosen Gegenwart. Aber zahllose Stämme dieser Race haben auch noch keine andere, als Naturpoesie. Hieher gehören

die Brasilianischen Waldindianer, die Nordamerikanischen Prairieindianer, die Malaien des Oceanischen Archipels, die Sibirischen Mongolen. Begünstigt durch die Milde einer wollustfrohen Natur oder angeregt durch den Ernst andauernder kriegerischer Kämpfe hat die Poesie dieser Völker zuweilen einen höhern Aufschwung genommen. Ihre Tänze haben sich oft zu Maskenspielen und zu dramatischen Pantomimen fortgebildet. Auf den Gesellschaftsinseln z. B. entwickelte sich eine geschlossene Gesellschaft, die Areoi, die mit ihren Truppen von Insel zu Insel wanderten, sehr geehrt waren und Schauspiele aufführten, die man Upaupa nannte. Sie tanzten, sangen, hielten Vorträge mit anschaulicher Action, persiflirten darin öffentliche Begebenheiten und verschonten selbst die Priester nicht mit ihrem Spott. Scenen aus dem gewöhnlichen Leben wurden vollkommen dramatisch mit drolliger Karrikirung dargestellt, wie wenn ein Herr seinen Bedienten etwas zur Bewachung übergibt; sie treffen alle Vorsichtsmaaßregeln und schlafen ein; aber ein geschickter Dieb überlistet sie; sie wachen auf, eilen dem Räuber nach und eine Schlägerei, wobei keiner zu kurz kommt, macht den Schluß. Oder ein Vater erscheint mit seiner Tochter, weis't einen Liebhaber zurück und hält strenge Wacht; aber das Paar weiß zu entfliehen, ein starker Mann stellt in zweiter Scene einen neugeborenen Knaben dar, der vor der Hebamme läuft und durch seine Gewandtheit den gerührten Großvater mit dem Schwiegersohn versöhnt u. s. w. (H. Wegener, Geschichte der christlichen Kirche in dem Gesellschaftsarchipel, nach den Quellen bearbeitet, Berlin 1844, I. 63 ff.)

Wie bei einer uns noch fehlenden Sammlung der Lieder der Naturvölker ungefähr zu verfahren sein würde, ist oben bei der Unterscheidung der Natur- und Kunstpoesie schon angegeben worden. Sie sind bald ohne Reim, bald mit Reim gedichtet. Im Vortrag sind sie oft nur recitativisch und in der Melodie durchschnittlich klagend.

II.

Die halbgeschichtlichen Culturvölker.

Von den als Fischer, Jäger, Hirten und sporadisch als seßhafte Ackerbauer lebenden Naturvölkern sind die halbgeschichtlichen Culturvölker zu unterscheiden. Aus der schwarzen Race haben sich viele dieser Stufe genähert, wenn sie mit der weißen Race in Berührung traten; allein bald sind sie entweder in die vorige Rohheit zurückgesunken oder durch die Grausamkeit, welche die Afrikanischen Kriege charakterisirt, vernichtet. Man muß daher den Uebergang zur Geschichte der gelben Race zusprechen. In der gelben Race kommt diese That wiederum der Mongolischen Abzweigung zu, die von Mittelasien aus mit der weißen Race in einem ununterbrochenen Verkehr blieb und dadurch in ein Verhältniß zum weltgeschichtlichen Fortschritt gerieth, welches auf sie selbst günstig zurückwirkte.

Aber die gelbe Race bietet uns auch das merkwürdige Schauspiel dar, daß sie auf ganz unabhängige Weise eine bedeutende Cultur in der Abzweigung des rothen Amerikanischen Stammes entwickelte, mag dieselbe auch durch Einwanderer, welche der weißen Race angehörten, angeregt sein. Diese Cultur hat jedoch sich nicht in ihrer Eigenthümlichkeit weiter ausgestalten können, sondern ist durch die Intervention der weißen Race gehemmt, ja so gut als vernichtet worden. Es sind dies die Altamerikanischen Staaten von Peru und Anahuak. Jenes kann man das China, dies das Indien Amerika's nennen. Von der Poesie des communistisch-despotisch eingerichteten Inkastaates wissen wir wenig. Lieder theils kriegerischen, theils geistlichen Inhalts, meist in kurzen, oft nur viersylbigen Versen, wurden viel gesungen. Schauspiele wurden am Hof von den Adligen aufgeführt. (S. Wuttke's Geschichte des Heidenthums, Breslau 1852. I. 320.) — Etwas mehr wissen wir von den Tolteken und Azteken in Anahuak. Die Poesie der Azteken war sehr ausgebildet und die Dichter beobachteten sehr genau das Sylbenmaaß. Die Dichter hatten in einer metaphorisch glänzenden Sprache alle Gegenstände des häuslichen wie des öffentlichen Lebens

erfaßt. Die Geſchichte des Volks und die Thaten der Helden waren in eigenen Geſängen aufbewahrt, welche bei den weltlichen Feſten und Tänzen, ſo wie die Hymnen zum Lobe der Götter bei den heiligen Tänzen und den Opfern vorgetragen wurden. Liebeslieder waren ſehr gewöhnlich, ebenſo geſellige und Tafellieder; andere waren der Jagd gewidmet und wurden bei den öffentlichen Luſtbarkeiten im ſiebenten Monat abgeſungen. Die didaktiſche Poeſie trug moraliſche und nützliche Lehren in einer Form vor, welche ſie dem Gedächtniß der Jugend leichter einprägen ſollte. Aus den Aufzügen und Tänzen hatte ſich auch ein Drama gebildet. Die Bühne war eine Terraſſe, die auf dem Marktplatz oder dem untern freien Tempelraum in gehöriger Höhe errichtet wurde, ſo daß die Darſtellenden von Jedermann geſehen und gehört werden konnten. Auf dem Markt zu Tlatelolco ſtand eine gemauerte Bühne von 13 Fuß Höhe und 30 Fuß im Viereck ihres Grundriſſes. Am Feſte des Quetzalcoatl zu Cholula ward auf dem Platz vor dem Tempel dieſes Gottes ein kleines Theater aufgerichtet und ſauber verziert. Ringsumher ſah man Bogen von Blumen und Federn, woran Vögel, Kaninchen und andere artige Dinge hingen. Hier verſammelte ſich nach dem Mittagseſſen das ganze Volk. Jetzt erſchienen die Schauſpieler in allerlei komiſchen Charakteren, ſtellten ſich taub, mit Huſten geplagt, lahm, blind und als Krüppel dar, baten den Gott, ſie wieder geſund zu machen und jammerten über ihre elenden Umſtände, wobei die Tauben verkehrte Antworten gaben u. ſ. w. Manche traten auch als Thiere auf, verkleideten ſich als Käfer, Kröten, Eidechſen und erzählten dann ihre Begebenheiten, indem ſie ihre Rollen mit großem Geſchick ſpielten. Einige zum Tempel gehörige Knaben erſchienen als Schmetterlinge oder ſaßen als bunte Vögel verkleidet auf den Bäumen. Die Prieſter warfen nach ihnen kleine erdgefüllte Bälle, an welche Schlingen befeſtigt waren und veranſtalteten allerlei lächerliche Scenen. Darauf ſtellten die geſammten anweſenden Zuſchauer einen großen Tanz an, womit ſolche Hauptfeſte ſchloſſen.

Die Träger der Mexikaniſchen Dichtkunſt waren die Prieſter, welche in den Schulen die Kinder Gedichte auswendig lernen ließen. Der Adel und die Fürſten waren große Verehrer der

Poesie, keiner aber mehr als der König von Tezcuco, Nezahualcoyotl, der auch eine Akademie der Wissenschaften und einen wissenschaftlichen Gerichtshof einrichtete, den er den Rath der Musik nannte. Er zeichnete sich selbst als Dichter aus und verfaßte 9 Dichtwerke, von denen aber bis auf 60 Wehmuth durchzogene Hymnen nichts mehr übrig ist. (G. Klemm: Allgemeine Culturgeschichte, Leipzig 1847. V, S. 144 ff. — Hier ist auch eine Hymne des Königs in Spanischer und Deutscher Uebersetzung mitgetheilt. Eine andere an den Frühling ist übersetzt bei Wuttke, a. a. O. S. 284.)

III.

Die geschichtlichen Culturvölker des Ethnicismus.

Peru und Mexiko machen mit ihrer Geschichte einen fast mährchenhaften Eindruck. Aller Wahrscheinlichkeit nach erst während der christlichen Zeitrechnung entstanden, haben sie eine ganz ähnliche Cultur erzeugt, wie die Chinesen und Inder, sind dann aber von den Europäern so schnell und mit so scheußlicher Grausamkeit vernichtet worden, daß wir ohne die gewaltigen Trümmerstädte, die wir unter dem Dickicht wuchernder Schlingpflanzen hervorgraben, ohne die großen in Felsen gehauenen Landstraßen und ohne die authentischen Schriften, welche ihre Existenz bezeugen, kaum von ihnen wissen würden. Sie machen daher im Gange der Weltgeschichte kein organisches Glied aus, d. h. sie könnten fehlen und würden von uns nicht vermißt werden. Die geschichtlichen Culturvölker des Ethnicismus gehören der alten Welt an. Sie lassen sich in drei Gruppen unterscheiden:

A. Die Gruppe der passiven Völker, denen der theoretische Proceß in sich ruhender Beschaulichkeit zur höchsten Norm des Lebens wird, eine Tendenz, die im Buddhismus ihren reinsten welthistorischen Ausdruck gefunden hat. Hieher sind die Chinesen, die Inder und die Indochinesischen Völker zu rechnen.

B. Die Gruppe der activen Völker, welche den Werth des Lebens in einen unaufhörlichen Kampf gegen das Unreine, Ueble und Widrige setzen. Hieher sind die Parsen, Aegyptier und die Semitischen Stämme zu ziehen, aus welchen letztern jedoch die Hebräer frühzeitig zu einer freieren und höhern Weltanschauung ausscheiden.

C. Die Gruppe derjenigen Völker, welche die Freiheit der Individualität sowohl theoretisch als praktisch zu verwirklichen streben, wie dies die Griechen ästhetisch, die Römer politisch, die barbarischen Uebergangsvölker zum Europäischen Mittelalter, Slaven, Kelten und Germanen, in der Form subjectiver, in sich vertiefter, nach Außen hin spröder Innerlichkeit versuchen.

Die Geschichte der Poesie bei diesen Völkern muß natürlich ihren geistigen Gehalt wieder abspiegeln und die Form, in welcher dies geschieht, muß durch die Beschaffenheit dieses Gehaltes bestimmt sein. Es ist sehr schwer, die Unterschiede in diesem Proceß durch einzelne Wörter zu bezeichnen. Sie bleiben immer mangelhafte Abbreviaturen, die in ihrer Einseitigkeit nur mit Vorsicht angewendet werden können. Allein ihre Mangelhaftigkeit darf uns nicht den Muth nehmen, solche Versuche zu machen, weil nur durch sie eine gründlichere und deutlichere Erkenntniß gewonnen werden kann. So große und reiche Individuen wie diese Völker bieten die Möglichkeit, ihr Wesen nach den verschiedenen Seiten seiner Erscheinung sehr verschieden auszudrücken, aber durch diese verschiedenen Attribute muß der identische, substantielle Grundbegriff hindurchgehen. Nun haben wir gesagt, daß das Ideal des ethnischen Völkerkreises die Schönheit sei. Dies ist eine äußerst abstracte Charakteristik, die ihre Bedeutung erst dadurch gewinnt, daß man sie mit dem Ideal der Weisheit bei den theistischen und mit dem Ideal der Freiheit bei den christlichen Völkern vergleicht. Wir wollen nämlich damit das sinnliche, realistische Element accentuiren, welches die Weltanschauung dieser Völker von vornherein durchdringt, selbst wenn sie die größten Anstrengungen machen, von der Natur zu abstrahiren. Da nun die Kunst des sinnlichen Mediums bedarf, so liegt innerhalb dieses Kreises die Möglichkeit der höchsten

künstlerischen Vollendung, wie sie durch die Griechen sich verwirklicht hat. Die Werke der Griechischen Kunst haben daher zugleich den Sinn absoluter ästhetischer Musterbilder. — Mit den Römern hingegen beginnt schon die Auflösung dieses ästhetischen Absolutismus, die Unterordnung der Kunst unter andere Zwecke. Weil wir nun bis zu den Griechen hin eine progressive Fortbildung des ästhetischen Elementes verfolgen können, und weil bis zu ihnen hin die Kunst in ganz anderer Weise, als späterhin, zugleich das Organ der religiösen und ethischen Befreiung des Bewußtseins war, so halten wir die Hervorhebung des Elementes der Schönheit in diesem Kreise für gerechtfertigt.

Des Ausdrucks Ethnicismus bedienen wir uns nach dem Vorgang Schleiermachers und seiner Schule als eines schon sehr allgemein gewordenen, im Sprachgebrauch des Neuen Testamentes begründeten, um deswillen, weil er zuläßt, daß die bestimmteren Bezeichnungen der paganischen Religion darunter subsumirt werden können. Wir können nämlich die Chinesen, Inder und Buddhisten Pantheisten; die Parsen, Aegyptier und Semiten Dualisten; die Griechen, Römer und barbarischen Uebergangsvölker Polytheisten nennen. Diese Bezeichnungen sind ebenfalls einer nähern Bestimmung bedürftig, aus ihrer Allgemeinheit bis zu derjenigen Wirklichkeit angenähert zu werden, die von ihnen ausgesprochen werden soll.

Was nun speciell die Poesie dieses ganzen gewaltigen Völkerkreises betrifft, so läßt sich übersichtlich die sehr merkwürdige Wahrnehmung machen, daß die Ostasiatische Gruppe der Chinesen, Inder und Indochinesen eine reiche, nach allen Gattungen vollständige Poesie hervorgebracht hat, während die westasiatische Gruppe der Parsen, Aegyptier und Semiten, mit Ausnahme der alten Araber, nur eine unvollkommene Lyrik zeitigte, bis in der dritten Europäischen Gruppe die vollkommenste poetische Ausgestaltung aller Dichtarten in einem so organischen Zusammenhang erfolgte, wie er weder vorher noch nachher seines Gleichen wieder gehabt hat.

A.

Die Poesie der Ostasiatischen Gruppe:

Das sentimentale Ideal.

Zur Ostasiatischen Gruppe haben wir die Chinesen, Inder und Indochinesischen Völker gerechnet. Geographisch könnte man China allein als Ostasien, Vorder- und Hinterindien als Südasien betrachten. Zerlegt man Asien aber nach Morgen und Abend in zwei Hälften, so werden die von uns aufgestellten Gruppen als in sich einheitliche Culturganze hervortreten. Die Racenbestimmtheit kann hier so wenig allein zur Eintheilung ausreichen, als die bloße Localität. Die Chinesen sind ein Glied der Mongolischen, die Inder ein Glied der Kaukasischen Race und die Völker, welche wir unter dem Collectivnamen der Indochinesischen zusammenzufassen gewohnt sind, gehören sowohl beiden Racen als auch der Malaiischen an. Der Cultur nach bilden aber Chinesen und Inder einen Gegensatz, der für beide im Buddhismus seine Ausgleichung sucht. In seinem Quietismus treffen beide als in einem für sie Letzten zusammen. In Rücksicht der Localität müßte Aegypten zu Afrika gerechnet werden, aber seiner Geschichte und Cultur nach ist es gegen das Aethiopische Afrika abgeschlossen und macht es ein integrirendes Glied der Westasiatischen Welt aus, wie Herodot es auch als ein solches behandelt. Aegypten gehört zum dualistischen System.

Der Zeitfolge nach ist die Chinesische Cultur älter als die Indische und diese wieder älter als die Buddhistische. Die Japanesische können wir, soweit sie uns bekannt ist, als eine Nebenform der Chinesischen betrachten, welche durch den Buddhismus geistig mit China und Indien harmonirt. Die alte Naturreligion der Fischervölker, welche ursprünglich die Japanesische Inselgruppe bewohnten, die Sintoo, wird zwar noch ebenso for-

mell aufrecht erhalten, wie des Kongfutseu Reichsreligion in China, allein die populär gewordene Religion ist auch in Japan die Buddhistische. Von der Poesie der Japaner werden wir jedoch nicht weiter sprechen, da sie uns bisher unzugänglich gewesen ist und wir eigentlich nur wissen, daß die dramatische Dichtkunst stark betrieben wird. Der Theaterbesuch gehört zu den beliebtesten Unterhaltungen in Japan.

Das Gemeinsame der vielen Millionen dieser ganzen Gruppe besteht nun, wie wir es oben ausdrückten, in dem theoretischen Proceß in sich ruhender Beschaulichkeit. Krieg und Waffenthat gilt diesen Völkern nicht als das Vornehmste, vielmehr nur als eine Nothwehr. Ihr Streben geht auf eine Abgezogenheit des Gemüths von aller Unruhe der empirisch erscheinenden Welt, auf eine strenge Unterwerfung der sinnlichen Begierden, auf eine Vertiefung des Bewußtseins in den Gedanken der wesentlichen Einheit alles Seins. Der Chinese nennt dies Streben die Haltung in der Mitte; der Inder nennt es yoyha: unio, die Einigung des Individuums mit dem Einen Ursein, das unterschiedlose Aufgehen des empirischen Subjects in die ewige Substanz; der Buddhist nennt es nirvâna: das Erlöschen; nämlich einer Flamme, das Hinübersterben des lebendigen Menschen durch mönchische Entsinnlichung in das Nichts. Aus diesem Grunde kann man diese Völker passive nennen.

Die Poesie derselben ist natürlich ebenfalls quietistisch. Sie ist von einem lyrisch-descriptiven Zuge durchdrungen. Die contemplative Richtung macht dem Chinesen den studirt habenden, sich selbst durchaus beherrschenden Staatsbeamten, den Hanli; dem Inder den im Walde einsam lebenden Büßer, den vanaprastha, und den Alles verlassenhabenden Wanderer, den Sanyashi; dem Buddhisten den in der Stille der Klosterzelle der Welt völlig abgestorbenen Mönch, den lama, zum Ideal. Aber je mehr die absolute Entweltlichung angestrebt wird, um so farbenreicher, glühender, verlockender taucht oft die Illusion des Weltbildes hervor und die descriptive Dichtung dieser Völker schwelgt daher in der Beschreibung landschaftlicher und weiblicher Reize.

Vergleichen wir nun die Chinesische, Indische und Indochinesische d. i. Buddhistische Poesie mit einander, so ist das

Princip der erstern die Familienpietät. Der Chinese fühlt sich vornämlich als Kind und selbst als Staatsbürger soll er dem Kaiser gegenüber keine andere Empfindung haben. Das Kind bedarf der Belehrung und die Poesie ist daher voll von moralischen Sentenzen. In dem Wesen der Familie liegt aber die Rührung der Kinder über das Schicksal, durch den Tod der Eltern beraubt zu werden, sowie umgekehrt die Rührung der Eltern, die Kinder verlassen zu müssen, und aus diesem Gefühl gesellt sich zur pädagogischen Didaktik ein sentimentales Element. Man analysire Chinesische Gedichte und man wird als den Inhalt immer die Familienpietät treffen, wie sie bald diese, bald jene Seite hervorkehrt. In der Form aber kann eine solche Poesie nur verständig sich verhalten, denn die Unterweisung verlangt Deutlichkeit und die Zucht eine würdevolle Haltung, welche stets um Maaß und Gleichheit des Betragens bemühet ist.

Diesem Standpunct entspricht nun auch die Chinesische Sprache insofern, als sie das Lallen, die Sprache des Kindes, in ihrer Einsylbigkeit darstellt.

Das Princip der Indischen Poesie ist die Geschlechtsliebe. Dies kann gegen das bisher von dem Indischen Ideal Gesagte auffallend erscheinen, allein bei näherem Betracht wird man es richtig finden. Für den Inder ist die Existenz der Welt eine Täuschung, zu welcher sich das an sich gestaltlose Ursein durch das weibliche Princip hat hinreißen lassen. Auf diesen Rausch erst folgt die Ernüchterung aus dem zeugungslustigen Taumel. Kein Gefühl ist in der Indischen Poesie so stark ausgedrückt, als einerseits das Entzücken der sich selbst vergessenden Wollust und andrerseits der Ekel vor dem Betruge der Sinnlichkeit. Zwischen diesen Polen bewegt sich die Indische Poesie. Sie hat aber eine gewisse Vereinigung dieser Extreme in der Ausbildung des Ideals der weiblichen Treue erreicht, insofern das Weib es ist, dessen Schönheit den Mann zur Zeugung verlockt, aber das Weib als Gattin in der Treue die Liebe zum Manne opferfreudig verewigt. Savitri, Sita, Damajanti, Sakuntala, — sind diese reinsten Gestalten Indischer Poesie nicht diesem Boden entsprossen? In der Treue ist das negative Element als Entsagung, als Ausdauer in Leiden,

als Selbstüberwindung verherrlicht und ihm die Kahlheit der aus der Geschichte, aus allen menschlichen Verhältnissen sich herauslebenden und herausterbenden Vereinsamung genommen.

Dem erotischen Orgiasmus ist die phantastische Form gemäß, die in der Unendlichkeit der Gefühle schwelgt und sich in dem Glanz der Bilder, im Schwung der Rhythmen, im Spiel der Reime nicht genug thun kann. Der Chinesischen, an Pedantismus grenzenden Verständigkeit gegenüber, ergeht sich die Indische Phantastik in den kühnsten, mährchenhaftesten Combinationen. Und dieser Fülle conform zeigt auch, im Gegensatz zur Chinesischen Einsylbigkeit, das Sanscrit die größte Leichtigkeit zur Bildung vielsylbiger Wörter und langathmiger Metra.

In der Buddhistischen Welt ist von Poesie kaum die Rede. Ihr Princip isolirt das Individuum, macht es gleichgültig gegen die Ehe, gegen die Familie, gegen die Welt überhaupt. Der Einzelne wird in der Angst um seine Beseligung aller geschlechtlichen Liebe und natürlichen Pietät entfremdet. Ehelos muß er statt seines natürlichen Vaters sich einen geistlichen, den Guru wählen, dessen Führung er sich mit unbedingtem Gehorsam unterwirft. Er bestimmt sich dazu, sich nicht selbst zu bestimmen und in dieser Entselbstung kommt die letzte Wahrheit des Chinesischen und Indischen Princips zum Vorschein, ohne welche der Buddhismus niemals im Stande gewesen wäre, in Indien und China eine so große Propaganda zu machen. Poesie wird vom Buddhismus nur in phantastischen Heiligenlegenden und in liturgischen Gesängen auf sehr untergeordnete Weise cultivirt.

---

a. Die Chinesen.

Morgenwärts von den hohen Bergen, in welche das Mittelasiatische Plateau übergeht, stiegen die Ansiedler in die fruchtbaren Ebenen des Hoangho und Jantsekiang herab und begründeten in der nördlichen Provinz Schensi den ersten Mittelpunct Chinesischer Cultur, die nicht blos nach Vermuthungen, sondern nach geschichtlichen Zeugnissen die älteste unseres Planeten ist. Es bildeten sich zunächst nebeneinander eine Menge kleinerer

Staaten, welche später zu einem Feudalreich sich centralisirten. Mit dem Wachsthum seiner monarchischen Erstarkung hob dasselbe die Lehnsherrlichkeit auf und verwandelte die Staaten in Provinzen, die von Statthaltern des Kaisers verwaltet werden. In diesem ungeheuren Reiche erhob sich der Geist zum ersten Mal zur consequenten Durchführung eines Princips. Heraustretend aus der Wildheit und Ungebundenheit des Naturzustandes mußte es ihm um das strenge Festhalten eines ordnenden Maaßes zu thun sein. Dies Maaß fand er in dem selbst noch natürlichen Princip der Familienpietät, das in seiner Unmittelbarkeit das festeste auf Erden ist. China's Größe beruht welthistorisch auf der allseitigen Entwicklung desselben, eine Entwicklung, welche zugleich die Widersprüche hervorbringen mußte, das Princip auch in den Gebieten noch erhalten zu wollen, die schon darüber hinausgehen. Die Chinesen sind durch ihre Consequenz in den unnatürlichen Zustand gerathen, auch die Einrichtungen des Staats noch als eine Familienangelegenheit zu behandeln und den Kaiser z. B. nicht blos im figürlichen, sondern im eigentlichen Sinn als den Vater seines Volkes zu betrachten. So reich und bewundernswürdig daher die Chinesische Bildung ist, so anmuthig und rührend sie sich von einem Zuge schöner Kindlichkeit durchdrungen zeigt, so entdeckt sich doch auch überall eine gewisse Kurzsichtigkeit der Auffassung und kindische Befriedigung in Spielereien, die mit dem Ernst der sonstigen Verhältnisse seltsam contrastiren.

Die Kunst dieses ersten großen Culturvolkes mußte sich von der Zufälligkeit, Rohheit und Unförmlichkeit des natürlichen Anfangs durch eine verständige Ernüchterung abscheiden, die ihr einen relativ prosaischen Charakter gab, so daß sie, wo sie einen höhern Aufschwung nehmen will, in Sentimentalität übergeht. Diese Mischung verständiger Deutlichkeit und sentimentaler Verschwommenheit ist es, welche ihre Werke äußerlich mit denen des heutigen Europa in so nahe Verwandtschaft rückt. Die Chinesische Dichtkunst entwickelte sich in enger Verbindung mit der Musik, in deren Tönen die alten Fürsten und Weisen das vornehmste Mittel zur Sänftigung des Gemüthes fanden [L. Gladisch: Einleitung in das Verständniß der Weltgeschichte.

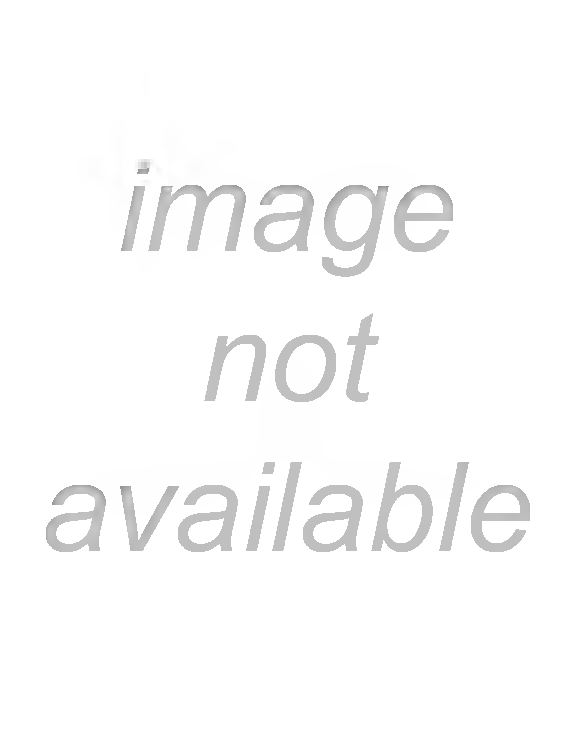


image
not
available

monarchischen Centralisation über, in welcher die kleineren Fürsten: Vang, Vasallen eines Kaisers wurden. In diesem Frühleben durchdrang die Chinesische Nation ein wahrhaft ideales Streben. Die Würde des einfachen patriarchalischen Daseins, das Entzücken über die Schönheit der Natur, die kindliche Freude an den Culturarbeiten, die Innigkeit der Regungen eines sanftern, begierdelosen, humanen Gefühls, die Begeisterung für die sittliche Hoheit einzelner hervorragender Thaten gaben der Poesie einen reichen lyrischen Gehalt, den sie mit naiver Frische ausdrückte. Das Lied war Volkslied. Die Kaiser erkannten sehr bald den großen Werth desselben zur Schätzung der allgemeinen Stimmung. Sie legten daher den Feudalfürsten die Pflicht auf, die schönsten und neuesten der in ihrem Lande bekannt gewordenen Lieder beim Besuch der kaiserlichen Residenz mitzubringen. Der Kaiser übergab sie den Gelehrten seines Hofs zur Durchsicht, von ihnen auf den Zustand und die Sitten des Landes zu schließen. Diejenigen Gesänge, welche den Beifall des Kaisers und des Hofes erhielten, wurden nachher bei feierlichen Opfern und andern Gelegenheiten unter musikalischer Begleitung abgesungen und eine Abschrift davon in der kaiserlichen Bibliothek niedergelegt. Durch solche halbpolizeiliche Vorsorge bildet sich ein nationaler Liederschatz.

Der Verfall des schönen Patriarchenthums blieb nicht aus. Luxus, Sittenverderbniß, Hungersnöthe, Kriegsunruhen brachen herein. Es muß eine große Bewegung durch ganz Asien bis nach Europa hin damals stattgefunden haben, denn fast gleichzeitig im sechsten Jahrhundert sehen wir überall Reformatoren auftreten: Kongfutseu in China, Shakjamuni in Indien, Zarathustra in Persien, Psammetich in Aegypten, Pythagoras in Großgriechenland. In China war das Volkslied vom idyllischen Ton durch den elegischen bis zum satirischen vorgedrungen. In solcher Nothzeit trat Kongfutseu aus der Provinz Lu, geb. 551, gest. 478 v. Chr. auf, sammelte die alten Schriften der Nation und veranstaltete von ihnen eine Redaction, welche seitdem die unveränderliche Norm des eigentlichen Chinesischen Lebens geblieben ist. Das Princip der Autorität, das in der Pietät liegt, ist durch ihn verabsolutirt worden. Die

von ihm abgeschlossenen 5 King d. i. Bücher, haben alle Kritik und allen Fortschritt der Chinesen gelähmt. Von diesen King ist für die Poesie der Schuking und der Schiking wichtig.

Der Schuking enthält Nachrichten von den ersten drei Dynastien Hia, Schang und Tscheou von 2207 v. Chr. an, untermischt mit kleinen, in Versen verfaßten Sprüchen und Gedichten, welche die ältesten Reste Chinesischer Poesie ausmachen.

Der Schiking ist das eigentliche Buch der Lieder. In der kaiserlichen Bibliothek der Tscheou soll Kongfutseu mehr als 3000 vorgefunden haben. Von diesen wählte er, Wiederholungen zu vermeiden, nur 311 aus. Da aber von diesen noch 6 verloren gegangen, so sind nur 305 wirklich übrig. Sie sind in 4 Abtheilungen zerlegt: Kuefong, Siaoya, Taya und Song. 1) Kuefong, Sitten des Reichs, 159 Lieder aus 15 Feudalreichen; 2) Siaoya, die kleine Erhabenheit, 74 Lieder aus der Zeit der Lehnsherrschaft, die vorzüglich bei Gastmählern gesungen wurden und deren localer Ursprung sich nicht genau bestimmen läßt; 3) Taya, die große Erhabenheit, 31 Lieder zur Verherrlichung der Fürsten aus der Dynastie Tscheou; 4) Song, 40 Hymnen bei Opfern für die Manen der Vorfahren. Außer Opferliedern für die Dynastie Tscheou nahm Kongfutseu 4 aus seinem Vaterlande Lu und 5 für die zweite Dynastie Schang auf. Diese Sammlung ist unschätzbar. Sie gibt uns ein allseitiges, ächtpoetisches Bild der schönen Anfänge des Chinesischen Lebens. Die Lieder sind vorzugsweise lyrisch mit epischen Ansätzen und durchweg mit einer didaktischen Färbung. In der herben und freimüthigen Kritik der Regierung, die den Inhalt von nicht wenigen Gedichten ausmacht, erscheint merkwürdigerweise die politische Poesie als eine der ältesten. Das epische Moment im Sinn heroischen Handelns findet sich nur in schwachen und verwischten Zügen, weil es dem passiven Princip der unbedingten Unterordnung unter die Autorität widerspricht. Die Verse sind einfach, von nur 4 Sylben, gereimt in verschiedenen Metren.

Die Dynastie Tscheou, unter welcher Kongfutseu lebte, regierte von 1122 bis 256 v. Chr. und der letzte ihrer Kaiser, auf welchen in den Liedern Bezug genommen wird, ist Pingwang um 770 v. Chr. Unter dem Kaiser Shihoangti wurden

213 v. Chr. alle Schriften im Reich verbrannt. Er wollte sich durch diese Gewaltsamkeit vom Druck der Tradition befreien und dem Fortschritt Spielraum schaffen. So gingen auch die Lieder des Schiking in Flammen auf. Unter dem Kaiser Kingti wurde aber von dem Gelehrten Maotschang bald nach Shihoangti's Tode in den Trümmern eines Palastes ein vollständiges Exemplar gefunden. Der vorzüglichste Bearbeiter des Schiking, Tsuwen Kong unter der Dynastie Song, nannte diese Blumenlese daher zu Ehren jenes Gelehrten Maoschi King. (Der Schiking wurde von Lacharme ins Lateinische übersetzt und diese Uebersetzung durch F. Mohl zu Stuttgart 1830 mit Anmerkungen herausgegeben. Nach dieser Uebersetzung, ohne die Ordnung des Originals zu beobachten, gab Rückert 1833 zu Altona seine bewundernswürdige Verdeutschung, der 1844 eine treuere durch J. Cramer zu Crefeld folgte.)

Die Kunstpoesie.

Die im Schiking gesammelten Lieder sind noch naive Ergüsse des Gefühls. Nach Kongfutseu's Reformation wurde die Poesie zur eigentlichen Kunst, die nach bestimmten Regeln für den Genuß der feiner gebildeten Gesellschaft zu dichten bestrebt war. Jeder Chinesische Vers muß einen vollkommenen Sinn einschließen und das Ueberschreiten, enjambement, ist schlechterdings nicht erlaubt. Anfangs waren die Verse einfache Reimzeilen, die im Allgemeinen auch die nämliche Sylbenzahl hatten. Der Rhythmus dieser Verse bestand einzig in der periodischen Wiederkehr gewisser Töne, die man im Fall der Noth durch ein sehr schlichtes Mittel, nämlich durch Wiederholung derselben Worte, erneuerte. Im Fortgang der metrischen Bildung wurden die Verse dem Reim unterworfen und das periodische System, das sich ursprünglich nur auf die Endsylben bezog, auch in das Innere der Verse eingeführt. Die nothwendige Sylbenzahl jedes Verses setzte man im Durchschnitt auf 5 bis 7 Sylben fest. In den fünfsylbigen Versen blieb die erste und dritte, in den siebenzeiligen die dritte und fünfte Sylbe frei, aber man kam dahin überein,

daß die sich entsprechenden Sylben in einer abwechselnden und umgekehrten Ordnung von Vers zu Vers, von Stanze zu Stanze, die beiden Hauptaccente, deren die Chinesischen Wörter fähig sind, wieder hervorbringen müßten. Dem natürlichen Ausdruck wurden dadurch die größten Hindernisse in den Weg gelegt, an deren Ueberwindung jedoch, oft auf Kosten der grammatischen Richtigkeit, der Verstand sich ergötzte. Der poetische Styl erlaubte daher Ellipsen, Verdopplungen der Bezeichnung, lückenfüllende und euphonistische Ausdrücke, Umstellungen und Wendungen, welche der Prosastyl schlechterdings nicht zuläßt. Gerade diese Künstelei erklärt es aber, daß das Versemachen in China einen so großen Raum einnimmt und nicht nur bei den Staatsprüfungen gefordert wird, sondern sogar bei einer Tasse Wein als gesellschaftliches Unterhaltungsmittel dient.

Verstand und Phantasie, Gedanke und Bild, stehen in der Chinesischen Poesie mehr einander gegenüber, als sich gegenseitig zu durchdringen. Die Chinesen selber unterscheiden die Gedichte 1) in Fu, unbildliche, die ihren Inhalt auf einfache Weise didaktisch ausdrücken; 2) in Pe, verbildlichende, welche ein Bild als Symbol aufstellen, ohne seinen Inhalt weiter anzugeben; ihn also errathen lassen; 3) in Hing, die Gedänke und Bild verknüpfen, mit der Verbildlichung anfangen, dann aber zu dem Inhalt, der verglichen wird, selbst übergehen. Eine Menge Anspielungen sind stereotyp geworden, wie der Polarstern, die heiligen Berge, die vier Weltgegenden, die fünf Elemente, das auf dem Wasser schwimmende Weidenblatt u. s. w. Zum guten Geschmack wird erfordert, daß die bildlichen und symbolischen Bezeichnungen in einer symmetrischen Ordnung erscheinen, z. B. so, daß die Bilder eines Verses denen des folgenden ganz genau entsprechen, woraus eine eigenthümliche Darstellung mit doppeltem, zuweilen dreifachem Sinn hervorgeht, welche für die Chinesische Verständigkeit einen Hauptreiz ausmacht. Das Wort roth z. B. ist im Chinesischen synonym mit schön, allein keine andere Sprache würde im Stande sein, die Nebenbedeutungen anzugeben, welche aus der Beziehung dieser beiden Vorstellungen entstehen. Der Jaspis ist das Bild der Vollkommenheit und Zärtlichkeit; der Morgen als Himmelsgegend das der Heirath;

ein Morgengast ist daher ein Schwiegersohn und im Unterschied davon heißt ein gewöhnlicher Gast ein Abendgast. Man sagt: ein junger Mensch sei unter dem Fenster, um anzudeuten, daß er studire; zwei Personen desselben Fensters heißt daher so viel, als: sie sind Mitschüler, und so ist es gekommen, daß Fenster überhaupt auch gleichbedeutend mit einem Studirenden ist u. s. w. (A. Remusat: Nouveaux Mélanges Asiatiques, Paris, I, 335—41.).

Tausende von Ausdrücken solcher Art gehören zu den Zierden des Chinesischen poetischen Styls, dessen vorzüglichste Ausbildung unter der Tangdynastie erfolgte, die 720 - 905 regierte. Tufu und Lithaïpe wurden die Classiker desselben. Tufu, mit dem Beinamen Tseumei, wurde im Anfang des achten Jahrh. n. Chr. zu Siangyang in der Provinz Hu Kuang geboren und starb nach einem höchst wechselvollen Leben 768. Seine Gedichte wurden nach seinem Tode gesammelt, 1039 geordnet und 1059 gedruckt. Diese Sammlung enthält 1405 Nummern. Zu ihr kam 1065 noch ein Supplementband von den Stücken hinzu, welche Tufu während seiner Wanderungen in der Provinz Sfetschuan gedichtet hatte. Noch jetzt gehören Tufu's Gedichte zu den auserlesensten Genüssen der Gebildeten, welche sie gern anführen und nachahmen. Man findet sie in den Salons, in den Bibliotheken, sogar in den Küchen. Man entlehnt aus ihnen Inschriften für Windschirme, Fächer und Schreibstöcke. — Lethaïpe war aus der Provinz Sfetschuan und lebte am Hofe. Seine Gedichte sind mit denen noch einiger anderer Dichter aus der Zeit der Tangdynastie unter dem Titel: Tangschi gesammelt nnd vielfältig herausgegeben. In dieser Sammlung findet man viele meisterhafte Lieder, die ebensowohl von tiefem Gefühl, als von reicher lebendiger Phantasie zeugen. (A. Remusat: Nouveaux Mélanges Asiatiques, I, 174 ff.

Die erzählende Unterhaltungsliteratur.

In der lyrischen und didaktischen Kunstpoesie wurde ein großer formeller Fortschritt gemacht. Eine materiell sehr bedeutende Erweiterung erfuhr die Poesie durch die Ausbildung der Kunst der

Erzählung, auch in Prosaform. Ein heroisches Epos hat China niemals besessen. Da es im Gegensatz gegen den Naturzustand sich über die Affecte zu erheben und in die Innerlichkeit des Geistes zu vertiefen suchte, so ist es charakteristisch, daß die Kraft und die methodische Entwicklung der theoretischen Intelligenz bei ihm den Vorrang vor der kriegerischen Cultur gewonnen hat. Das Streben eines Chinesen geht dahin, sich als Gelehrten auszuzeichnen. Mit Kongfutsen's Reformation wurde dasselbe systematisch fixirt, denn der Staat wurde eine Büreaukratie, in welcher alle Bürger, an sich als gleichgeachtet, durch literarische Bildung auf dem Wege der Staatsprüfungen sich bis zu den höchsten Aemtern heraufarbeiten konnten. Die Fertigkeit des Lesens und Schreibens selbst, so wie die Belesenheit in den als classisch autorisirten Schriften der Nation, wurde das Hauptmittel einer Beamtencarrière. In einer solchen Gesellschaft mußte die Kunst der Erzählung gedeihen und schon im ersten Jahrh. v. Chr. schrieb der große Historiker Ssematsian seine geistvolle Reichsgeschichte.

Allmälig entstanden nun zur Unterhaltung der Gesellschaft Erzählungen, die ein anziehendes Gemälde ihrer Sitten und Verwicklungen wurden und worin man Novellen, Romane und Mährchen unterscheiden kann. Die Novellen, die immer irgend einen moralischen Grundsatz einzuprägen bemühet sind, haben sich zu einer außerordentlichen Menge vervielfältigt, so daß im Lauf der Zeit sehr verschiedene Sammlungen derselben veranstaltet sind. Eine der beliebtesten derselben ist Kin-Kuhikuen: d. i. Schauplatz merkwürdiger Begebenheiten alter und neuer Zeit. Davis, Thomas und d'Entrecolles haben zehn solcher Novellen übersetzt. Sie sind von Remusat, Paris 1827, in 3 Th. unter dem Titel: Contes Chinois herausgegeben und in demselben Jahr ins Deutsche übertragen, Leipzig 3 Bändchen. Unter denselben befindet sich unter dem Titel: Die Matrone von Sung, die bei uns als Geschichte der Matrone von Ephesus bekannt gewordene Novelle sehr hübsch erzählt. Daß dieselbe in China schon lange circulirte, sehen wir aus einer Anspielung im Drama Holangtan (Bazin, Théâtre Chinois, Paris 1838, 276).

Diese Novellen in ihrer eleganten, pointirten Manier unterscheiden sich in Nichts von unsern Europäischen, als in den formalen Abweichungen der Chinesischen Lebensart. Dasselbe gilt von den Erzählungen, die man Romane nennen muß. Die Novelle ist eine Erzählung, welche sich um einen interessanten Conflict der Verhältnisse drehet. Der Schwerpunct ihrer Structur liegt daher in dem anekdotischen Kern, dessen frappante Eigenthümlichkeit durch eine einfache, leichte, anspruchslose Deutlichkeit am Besten dargelegt wird. Die Personen treten als fertige auf, und die verständige Darstellung des Ineinandergreifens von Ursach und Wirkung bei dem durch seine außerordentlichen Wendungen überraschenden Geschehen bleibt die Hauptsache. Der Roman unterscheidet sich von der Novelle dadurch, daß er uns tiefer in das Innere der Personen blicken läßt und daher in der Regel einen biographischen Verlauf nimmt. Der Chinesische Roman ist, soweit wir ihn kennen, wesentlich der sentimentale Liebesroman. Der Held wird Student, entfaltet als solcher in der Hauptstadt viel burschicose Laune und verliebt sich. Durch allerlei Abenteuer und Verwicklungen wird er dann eine Zeit lang von der Geliebten getrennt, eine Trennung, welche dem zärtlichen Ausdruck der Gefühle durch Monologe, Briefe und Gedichte sehr günstig ist. Der Student macht nun seine Staatsprüfung, wird ein ausgezeichneter Mandarin und gelangt zuletzt nach manchen Fährlichkeiten zum Besitz seiner Angebeteten. Dies ungefähr ist der Gang aller Chinesischen Romane. Einer der beliebtesten ist Ju Kiaoli: Die beiden Basen, aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, welcher die Geschichte des Dichters und Gelehrten Sseyup und des Fräuleins Hungyu erzählt. (Remusat: Les deux cousines, Paris 1826, 4 Th. Deutsch zu Stuttgart 1827.) Ein rechter Intriguenroman ist die glückliche Verbindung, worin die Geschichte des edlen Studenten Titschongyu und des eben so schönen als hochherzigen Fräuleins Pingsin erzählt wird. Besonders interessant ist darin die Geschichte des Vaters des Helden, der nämlich als Censor dem Kaiser freimüthig zu widersprechen wagt, deshalb zuerst degradirt, hinterher aber rehabilitirt wird. Die Ränke des Nebenbuhlers des Titschongyu sind von einem unglaublichen Raffinement. (Davis:

Hau-Kiou-Chan, The fortunate Union, London 1829, 3 Th. Ein Auszug daraus in Davis China, Deutsch von Wesenfeld, Magdeburg 1839 II, 167—175.) — Vang-schifu's: Sisianki: der westliche Hausflügel, ist in dialogisirter Form in 20 Abtheilungen; ein edler junger Mann, Tschang, befreiet darin Jingjing, die schöne Tochter einer Wittwe, mit Hülfe ihrer Dienerin aus den Händen barbarischer Räuber. — Tschoen von Haokjöh wurde aus der Englischen zu Canton gedruckten Uebersetzung durch C. G. v. Murr, Leipzig 1766, ins Deutsche übertragen. — Der Roman Hoatsian: das Blumenblatt, von einem Einwohner Cantons unter der Dynastie Ming, 1367—1643, ist in siebensylbigen Versen geschrieben, deren je vier eine Strophe ausmachen. Er erzählt die Geschichte des Studenten Liang und der reizenden Yaosian, die ihre Liebe vorzüglich dadurch beweist, daß sie derselben treu bleibt, obwohl der Vater ihres Geliebten diesem noch eine andere Gattin bestimmt. Liang heirathet zuletzt beide, ein in den Chinesischen Romanen häufiger Schluß, der ihnen die Tragik der Entsagung oder des Selbstmordes erspart. (Thoms: Hoatsian, Chinese courtschip in verse, Macao 1824. Deutsch, aber in Prosa, von H. Kurz, St. Gallen 1836.). — Nach der ebenfalls zu Canton 1839 von Sloth erschienenen Englischen Uebersetzung ist von A. Böttger, Leipzig 1846, ins Deutsche übertragen: Wang Keaou Livan Pih Neen Chan Han: die blutige Rache einer jungen Frau. — Das Lieblingsbuch der Mandarinen und gesetzten Leute ist das Sankuetschi: die Geschichte der drei Reiche, eine mit fabelhaften und romantischen Zusätzen ausgeschmückte, nach Jahren abgetheilte Chronik der Zeit von 168 bis 265 n. Chr., der erste Theil davon ist zu Paris 1845 unter dem Titel: Histoire des trois royaumes, roman historique, von Theod. Pavie übersetzt. Das Lieblingsbuch der jungen Männer ist das Schuïhutschuen: Die Geschichte der Rebellen von Chinaingan, worin besonders die Seeräuber eine große Rolle spielen.

Außer Novellen und Romanen haben die Chinesen auch Feenmährchen, die jedoch offenbar durch die Vermittelung des Buddhismus aus Indischen Quellen eingedrungen sind und sich

erſt ſpät verbreitet haben, obwohl ſie jetzt viel geleſen werden ſollen. (St. Julien: Blanche el Bleue, les feés couleuvres, Paris 1834.).

Das Drama als dramatiſirte Begebenheit.

Tſaï nennen die Chineſen, was wir jetzt mit dem Worte Genie auszudrücken pflegen. Sie zählen gewöhnlich ſechs Tſaïtſeu auf, zu welchen ſie Tufu's Gedichte und die größern der ebengenannten Romane rechnen. Jeder dieſer Schriftſteller kehrt für ſie die Genialität nach einer andern Seite hervor. Für die Erziehung des Volkes aber wurde ihnen das Theater eine vorzügliche Angelegenheit, der ſich zahlloſe Kräfte widmeten. Pantomimiſche Tänze waren in China ſehr alt, das wirkliche Drama iſt jedoch nicht ſchon, wie man öfter gemeint hat, unter Wenti, 581—601 n. Chr., ſondern erſt unter der Dynaſtie Tang durch den Kaiſer Hiuentſong, 702—56 n. Chr., entſtanden, der 720 eine bedeutende Veränderung in der Muſik vornahm und ſelbſt darin unterrichtete. Von einem Birnengarten, worin dies geſchah, erhielt die muſikaliſche Akademie ſelber dieſen Namen. Von hier aus entwickelten ſich die erſten regelrechten theatraliſchen Aufführungen, deren Einrichtung und Inhalt ſo eigenthümlich iſt, daß man den naheliegenden Gedanken, in ihnen Nachahmungen Indiſcher Vorbilder zu ſehen, abweiſen muß. Die Stücke aus der Tangdynaſtie 618—904 heißen Tſchuen Ki; die aus der Songdynaſtie 960—1119 Hikio, und die aus den Dynaſtien Kin und Yuen 1123—1341 Yuenyen. Von der letztern Dynaſtie beſitzen wir eine Sammlung Yuenſin petſchong d. i. die hundert unter den Yuen verfaßten Stücke. Die Zahl der geſchichtlichen unter dieſen Dynaſtien gedichteten Stücke beläuft ſich allein auf fünfhundert. Trotz dieſes Reichthums wiſſen wir im Drama von keinem Dichter, der ſich ſo darin hervorgethan hätte, wie Tufu in der deſcriptiven und lyriſchen Poeſie, Vangſchifu im erotiſchen Roman, man müßte denn nach dem Urtheil des Chineſiſchen Literaten Maotſeu den Verfaſſer des Drama's Piva Ki, Kaotong Kia ſo hoch ſtellen. (Bazin: Théâtre Chinois ou choix de pièces de théâtre, composées sous les empereurs

Mongols, traduites pour la première fois sur le texte original, précedées d'une introduction. Paris 1838.).

Das Chinesische Drama ist wesentlich auf die moralische Belehrung gerichtet, die nach Chinesischen Begriffen vornämlich die Einschärfung der fünf Hauptpflichten des Gehorsams der Gattin gegen den Gatten, der Kinder gegen die Eltern, der jüngern Geschwister gegen die ältern, der Schwestern gegen die Brüder, des Freundes gegen den Freund zum Zweck hat. In seiner Geschichte ist es freilich auch allen Extremen, wie anderwärts, verfallen, aber der pädagogisch-moralische Nutzen ist als Norm der Kritik bei ihm stehen geblieben. Es ist ein Irrthum, wenn man das Theater von den Chinesen verachtet glaubt, weil die Schauspieler oft Sclaven des Directors sind. Diesen Umstand muß man gerade so nehmen, wie bei den Römern Plautus auch ein Sclav, und doch zugleich ein geachteter Künstler war. Die Regierung begünstigt das Theater sowohl zur Unterhaltung der müßigen Menge, als zur Aufmunterung des Gehorsams gegen die Gesetze. Sentimentale Liebesabenteuer und Criminalgeschichten machen den vorzüglichsten Inhalt der Stücke aus. In jenen sind Thränen und Mondschein so wenig gespart, als in diesen Mord, Diebstahl, Gift, Kinderraub, Feuersbrünste u. s. w. Das Verderbliche schlechter, so wie der Segen guter dem Kaiser und dem Gesetz ergebener Beamten wird überall mit Nachdruck hervorgehoben. Was der Deus ex machina im Griechisch-Römischen Drama, ist hier gewöhnlich theils der Gouverneur der Provinz, theils ein vom Kaiser eigends geschickter Untersuchungsbeamter. Die Composition ist noch unvollkommen und statt einer wahrhaft entwickelten Handlung begegnen wir vorerst noch der dramatisirten Begebenheit. Es wird unendlich viel, was, einen drastischen Effect zu machen, vor unsern Augen geschehen sollte, nur erzählt. Den Mangel an innerlicher Individualisirung der Personen ersetzen die Dichter noch dadurch, daß eine jede beim Auftreten nicht nur das erste Mal, sondern öfter, ganz genau wie zum Behuf einer polizeilichen Recherche, Namen, Zunamen, Abstammung, Geburtsort, Wohnung und Stand angibt. Die Wiederholungen dessen, was geschehen ist, sind bei seiner Erwähnung nach epischer Art noch buchstäblich dieselben und wir werden

den Chinesen nicht Unrecht thun, wenn wir den Eindruck, den ihr Theater auf uns macht, einen marionettenhaften nennen. Jedes regelmäßige Drama: Tschuen Ki, Hikio, Tsaki, besteht aus 4 Einschnitten, Tsché, denen zuweilen noch eine Eröffnung, Sietseu, als Vorspiel vorangeht. In letzterem Fall enthält dies die Exposition und die Intrigue knüpft sich im ersten Act. Bei vier Acten fällt die Exposition in den ersten Act; die Intrigue knüpft sich an im zweiten und spinnt sich fort bis zum Ende des dritten Acts; im vierten endlich erfolgt die Peripetie, welche die Schuldigen bestraft und die Unschuldigen belohnt. Die Schicksal bestimmenden Mächte sind einerseits die Familienpietät als das Princip des Altchinesischen Lebens, anderseits das Staatsexamen als das Princip der neuen seit Kongfutseu entwickelten demokratischen Büreaukratie. Außerdem sind aber sehr viel Buddhistische Elemente eingedrungen und die Posse namentlich soll fast ganz Buddhistisch, nicht selten auch sehr cynisch sein.

Einen sehr eigenthümlichen Versuch, vom Pragmatismus der bloßen Verhältnisse zu einem pathologischen Schwunge sich zu erheben, hat das Chinesische Drama durch die Einrichtung der singenden Person gemacht, die mit ihrer Rolle zugleich das leisten muß, was das ältere Griechische Drama dem Chor übertrug. Die Person nämlich, in welche der sittliche Schwerpunct der Handlung fällt, geht aus dem gewöhnlichen Redeton in einen von Musik melodramatisch begleiteten Gesang in allen den Fällen über, in denen sich das Pathos steigert, fällt aber aus ihm eben so schnell in den gewöhnlichen Ton zurück. Glänzende Naturschilderungen, Beschreibung heftiger Affecte, ernste Erwägung moralischer Maximen, werden so hervorgehoben. Die Person, die ein Fürst, ein Kammermädchen, ein Gelehrter, eine Courtisane, genug jede durch ihre drastische Wichtigkeit dazu passende sein kann, ist Held und Chor zugleich. Tritt sie lange zurück, oder stirbt sie im Lauf der Handlung, so geht das Singen auf diejenige Person über, welche mit ihr in ethischer Hinsicht die nächste Wahlverwandtschaft und deshalb für die Katastrophe die größte Bedeutung hat. In Teongoyuen z. B. ist zuerst der Vater, ein Gelehrter, und, nachdem dieser in die Hauptstadt reist, seine Staatsprüfung zu machen, die Tochter die singende Person. Nun wird die Tochter,

unschuldig eines Giftmordes verdächtigt, hingerichtet, tritt aber als Schatten auf und fährt als solcher zu singen fort, ihre Rechtfertigung durch den eigenen Vater zu erwecken, der im vierten Act als kaiserlicher Commissair wieder zum Vorschein kommt.

Die Bühne des Theaters, das Singsong heißt, ist noch ganz in der Kindheit geblieben, sowohl bei den stehenden Theatern der Nordprovinzen, als bei den Wandertheatern, Hithaï, in den südlichen Provinzen, von wo sie sich nunmehr auch auf die Inseln des Indisch-Chinesischen Archipels ausgebreitet haben. Die Rollenfächer wurden schon sehr früh ganz ähnlich wie bei uns unterschieden und mit eigenen Namen bezeichnet. Tschingmo ist die erste, Tumo die zweite, Tschongmo die dritte männliche Rolle; Siaomo der Jüngling, Wai die hochgestellte Person; Prilas der alte Vater; Panglao der Bösewicht. Die Schauspielerinnen heißen alle Tan; Tschingtan die erste; Siaotan oder Tanorl das junge Mädchen; Waitan die Courtisane; Laotan die Alte; Tschatan die Liederliche; Paorl die Wittwe. Die Courtisanen, die sehr gebildet sein, auch Musik und Philosophie verstehen müssen, spielen eine ebenso große Rolle im Chinesischen Drama, als im Griechischen Lustspiel. An passender Costumirung fehlt es nicht, wohl aber an decorativer Beihülfe. Da nun in dieser Beziehung beständig an die ergänzende Phantasie des Publicums appellirt wird, so ergeben sich daraus sehr naive symbolische Veranstaltungen und jene schon erwähnten Wiederholungen.

Bisher sind uns außer vielen dem Namen nach bekannten durch Uebersetzung zugänglich geworden:

Tschaokikonell: Die kleine Waise der Familie Tschao; ein altes in China noch immer beliebtes Stück, das auch zu Ehren der Makartneyschen Gesandtschaft aufgeführt und von Voltaire für das Französische Theater bearbeitet wurde, wo es viel Glück machte. Es ist das erste in Europa bekannt gewordene Chinesische Drama, indem Duhalde es 1735 nach Prémare's Bearbeitnng in dem dritten Band seiner Description de la Chine aufnahm. Eine neue Uebersetzung, welche auch die Verse vollständig gab veranstaltete St. Julien: l'Orphelin de la Chine, Paris 1834.

Han-Kungtsie: Die Leiden im Palast des Kaisers Han, ins Englische von Davis im dritten Band seiner Uebersetzung des Romans The fortunate Union 1829. Dies Drama, früher auch unter dem Titel: das Bild, bekannt, nähert sich am meisten einem wirklich tragischen Pathos.

Laosèngeul: der Greis, der seinen Sohn erhält, von Davis ins Englische übersetzt 1817. Ein Auszug daraus in Davis China a. a. O. II, 150—53.

Hoeilan Ki: der Kreidezirkel, von Lihingtao. Uebersetzt von St. Julien: Histoire du cercle de craie, Paris 1832. Ein Auszug daraus in Alt: Theater und Kirche, Berlin 1846, 239—48 unter dem Titel: Der Kohlenzirkel. Dem Salomonischen Falle ähnlich soll ein Richter entscheiden, welcher von zwei Frauen ein Kind angehört. Er läßt einen Kreis mit Kreide am Boden zeichnen, das Kind hineinstellen und fingirt nun, daß kraft eines Zaubers die falsche Mutter das Kind nicht von der Stelle würde bewegen können. Die falsche reißt es nun mit großer Gewaltsamkeit heraus, während die wahre mit ängstlicher Zärtlichkeit sich dem geliebten Kinde nahet und es sanft heraushebt, an welchem Betragen der weise Richter die Wahrheit ihres Muttergefühls erkennt.

Tschaomeïhang: Intriguen eines Kammermädchens, von Tsingtschoei; Hohantschan: das confrontirte Oberkleid, von Tschang Kuepin, einer Courtisane; Holangtan: die Sängerin, von einem Ungenannten: Teoungoyuen: die Rache Teoungs, von Kuanhan King, sind von Bazin in seinem Théâtre Chinois, Paris 1838, übersetzt und zwar sind in diesen höchst merkwürdigen Stücken, die mit einigen Veränderungen auch auf einem Pariser Boulevardtheater spielen könnten, auch die Verse der singenden Person übersetzt.

Pipa Ki: die Lauthe, von Kiokongtio, 1404 zu Peking mit den Veränderungen von Maotseu aufgeführt und von Bazin zu Paris 1841 ins Französische übertragen.

Der Sandszöking.

Das Lehrhafte, namentlich das Moralisiren, macht ein Hauptelement aller Chinesischen Poesie aus. Es existiren zahllose, aber auch besondere dem Unterricht und der Zucht der Kinder gewidmete Bücher, die in Versen abgefaßt sind. Unter ihnen ist der Sandszöking: Das Dreiwörterbuch von Wangyoheu aus dem dreizehnten Jahrh. n. Chr. das wichtigste. Es gibt in leicht faßlichen, mnemonisch zugerichteten kurzen Versen, woher es den Namen hat, in einem Stufengang vom Leichtern zum Schwerern, einen Abriß der Chinesischen Religions- und Pflichtenlehre, einen Auszug vom Inhalt der meisten classischen Werke und eine Skizze der Chinesischen Geschichte. (H. Jolowicz: Polyglotte der Orientalischen Poesie, Leipzig 1853, 46—48).

---

b. Die Inder.

Vorderindien nebst den umliegenden Inseln scheint ursprünglich von einem dunkelfarbigen, negerhaften Stamm bewohnt gewesen zu sein, der sich nicht durch sich selbst aus der Rohheit des Naturlebens herausarbeitete. Auf den nordwestlichen Gebirgen saß in uralter Zeit der Arische Stamm, welcher die Zendsprache redete. Dieser Stamm, der älteste der Kaukasischen Race, wanderte abendwärts als der Iranisch-Parsische, morgenwärts und mittagwärts als der Indische. In ihrer ältesten Geschichte und Sprache zeigen diese Stämme daher noch viele Spuren ihrer anfänglichen Gemeinschaft, Spuren, die sich auch in einer dritten Abzweigung, in der Hellenisch-Germanischen, nachweisen lassen. Die erste eigenthümliche Sonderbildung empfingen die Indischen Arier im Pendschab, wo sie als Hirtenvölker lebten. Von hier zogen sie nach Osten den Gangesstrom entlang, Schritt vor Schritt die wilden Ureinwohner unterwerfend. Endlich drangen sie auch südlich vor, überstiegen das Vindhyagebirge und trugen ihre Cultur nicht nur bis zum Südcap Vorderindiens, sondern auch über das Festland hinaus bis auf die Inseln, bis nach Ceylon und Java.

In dieser Einwanderung und ihren Kämpfen bildeten sich die Kasten. Die Arier waren das eine, die Ureinwohner das andere Extrem. Zwischen ihnen entstand eine Mischrace, die jedoch durch ihre Bildung der Arischen sich annäherte. Aus der Arischen gingen die Priester: Brahmanen, und die Krieger: Kschatriyas; aus der Mischrace die Ackerbau- und Gewerbtreibenden: Vaishyas; aus den Urwohnern die Verworfenen: Sudras hervor. Diese vier Stämme, welche sich in die Arbeit der bürgerlichen Gesellschaft theilten, unterschieden sich nach den Farben und was wir mit einem Portugiesischen Worte Kaste nennen, wird von den Indern selbst Farbe, varna, genannt. Das Chinesische Princip, die Familienpietät, war hier erhalten, aber innerhalb der natürlichen Vererbung des ständischen Unterschiedes. Mit der Fixirung derselben trat eine unendliche Mannigfaltigkeit und tiefe Spannung aller gesellschaftlichen Verhältnisse ein, die, im Gegensatz zur Einheit der Chinesischen Centralisation, unaufhörlich in eine Vielheit kleiner Staaten auseinandergingen, aus welchen nur vorübergehend größere Ganze sich hervorbildeten. Die monarchische Gewalt, so despotisch sie oft auftrat, blieb durch die Priesterkaste, durch die bis jetzt erhaltene Gemeindeordnung und durch die Macht nachbarlicher Fürsten beschränkt. Die Indische Geschichte hat sich nun wesentlich an dem Kastenverhältniß entwickelt (Rosenkranz, System der Wissenschaft 1850, 522) und zwar sehr einfach in folgenden Perioden:

1) Die Periode der ursprünglichen Hervorbildung der Kasten. Man kann dieselbe die Brahmanische nennen, weil die Brahmanen die eigentlichen Leiter der Gesellschaft, die geistig überlegenen und schlechthin bevorzugten Herrscher der übrigen Kasten wurden, wenn auch die Könige aus der Kriegerkaste hervorgingen.

2) Die Periode des Kampfes der Brahmanischen Organisation mit der Auflösung, welche ihr durch die Stiftung des Buddhismus drohete, weil derselbe, wenn zunächst auch nur in religiöser Hinsicht, den Kastenunterschied aufhob und das Princip der Familienpietät nebst dem ihr inhärirenden der natürlichen Vererbung gegen die Höherstellung des mönchischen Cölibats degradirte. Dieser Kampf begann im sechsten Jahrh. v.

Chr. Die Brahmanen blieben in ihm äußerlich Sieger. Der Buddhismus wurde aus Vorderindien, ohne desbalb in ihm ganz zu verschwinden, allmälich herausgedrängt, um sich in Mittelasien, in China, auf Hinterindien, desto schneller und dauernder zu befestigen. Innerlich aber konnte der Brahmanismus die einmal gegen ihn erwachte Reformation nicht wieder überwinden. Sie erschien bei ihm in der Form der Sectenbildung, die in dem Unterschied der Einen Gottheit in den drei Göttern Brahma, Vishnu und Shiva ihren Anknüpfungspunct fand. Diese Periode kann man die Buddhistisch-Brahmanische nennen.

3) Endlich wurde eine dritte Periode der Indischen Geschichte dadurch herbeigeführt, daß der innern Entzweiung und Auflösung die Eroberung von Außen her durch die Muhammedaner landwärts, durch die Europäer seewärts her erfolgte. Alexander dem Großen gelang die Eroberung noch nicht, wohl aber dem Islam, der dem Buddhismus in der Negation der Kastenunterschiede und der Dreipersönlichkeit Gottes verwandt ist. Der Muhammedanismus gewann einen großen Einfluß auf die Gestaltung der Sitten, namentlich auf die Behandlung des weiblichen Geschlechts, das im alten Indien eine bei weitem selbstständigere Stellung gehabt hatte. Man kann diese Periode die Muhammedanische nennen, denn weder von den Portugiesen noch von den Briten haben die Hindu's das Geringste in sich aufgenommen.

Vergleichen wir hiermit den Gang der Poesie, so tritt uns als eine außerordentliche Schwierigkeit der Mangel an einigermaßen concreten Zeitbestimmungen entgegen. Wir sehen eine ungeheure Literatur vor uns, allein wir entbehren der einfachen prosaischen Data, wie wir sie von China mit chronikmäßiger Genauigkeit besitzen. Das graue Alterthum, welches die wissenschaftliche Romantik in hierarchischem Interesse den Werken der Indischen Literatur angekünstelt hatte, ist vor der Nüchternheit philologischer Kritik und comparativer Zeitforschung schon verschwunden. Einstweilen müssen wir uns jedoch noch mit relativen Schätzungen begnügen, bis einst durch das Studium und die Vergleichung der verschiedenen Textrecensionen und Commentare eine größere Genauigkeit möglich wird. Die ältere Literatur ist vorzüglich durch die Tendenz der Vishnuiten corrumpirt, welche ihrer Theologie

und ihrem Cultus die Sanction alterthümlicher Tradition haben geben wollen. Dies vorausgesetzt können wir die Poesie der ersten Periode die Vedische nennen, weil es sich in ihr hauptsächlich um die Entstehung und Fixirung der Veden als des Ausdrucks des orthodoxen Brahmanismus handelt. Die Poesie der zweiten Periode können wir als die der classischen Kunstpoesie bezeichnen, weil in ihren Kämpfen die Dichtkunst sich zu einer relativen Unabhängigkeit von dem Brahmanischen Kirchenthum erhob, in welcher sie der Schönheit als solcher huldigte. Die Poesie der dritten Periode läßt sich als die der Volkspoesie der verschiedenen Mundarten charakterisiren, die allmälig eine eigene Literatur zu erzeugen begonnen haben, worin sie jedoch noch häufig die Werke der ältern Sanscritliteratur reproduciren. Das Mährchen ist das Hauptproduct dieser Periode, die träumerische Auflösung aller Wirklichkeit ins Phantastische. Valmiki, Kalidasa, Somadeva sind die Dichternamen, in welche sich der Unterschied der drei Perioden zusammenfaßt.

Allgemeine Charakteristik der Indischen Poesie.

Das Realprincip des Chinesischen Lebens ist die Familienpietät, das Formalprincip desselben die Verständigkeit. Das Realprincip des Indischen Lebens ist der erbliche Standesunterschied, wie er aus der Theilung der Arbeit in der bürgerlichen Gesellschaft hervorgeht; sein Formalprincip ist die Phantastik, welche die Schranken des Verstandes mit extremer Beweglichkeit überspringt. Das Princip der Familienpietät ist erhalten, aber es ist nicht mehr das alleinige, ausschließende. Statt des Absolutismus der Familie überhaupt tritt aus ihm die Geschlechtsliebe hervor, welche die Ehe begründet und sich in der Treue bewährt. Die Phantastik aber als das formale Princip des Indischen Lebens bedarf der Basis des Verstandes, wie ja auch die Kastendifferenzen solche verständige Abstractionen sind. Die Phantasie wird phantastisch durch die Willkür, mit welcher sie die Grenzen der Dinge überfliegt und das Heterogene mit einander vermischt. Das eigentliche Ideal der Indischen Kunst

und insbesondere ihrer Poesie ist daher die sehnsüchtige Leidenschaftlichkeit der Liebe, die in ihrem Gluthverlangen ohnmächtig zusammenbebt, an der träumerischen Verzückung in ihr Pathos sich somnambulistisch berauscht und ohne Bedenken das Leben opfert. Man kann allerdings das universelle Princip des Indischen Geistes als den Pantheismus bestimmen, allein für die Poesie verwirklicht sich derselbe in der Liebesvereinigung der Geschlechter, wie nach dem Indischen Mythus der Gott selbst durch die Reize der täuschenden Maja zur Weltschöpfung verlockt ward. In der Feier des bräutlichen Frühlingsgefühls entfaltet daher die Indische Poesie ihre eigenthümlichste Energie. Weil aber dies Gefühl ein Rausch ist, mit dessen Trunkenheit der Liebesgott Kama Götter und Menschen bezwingt, so bleibt die Kehrseite zu ihm nicht aus, das Zurückkommen aus seinem Taumel zur verständigen Nüchternheit. Der Indische Geist wirft sich deshalb in den Gegensatz der absoluten Entweltlichung. Um mit dem Einen Gotte und nur mit ihm sich schlechthin zu vereinen, versucht er die Sinnenwelt ganz zu vergessen und sich in die gestaltlose Nacht eines leeren Selbstbewußtseins zu versenken. Dies ist der mönchische Zug, der bei den Chinesen in der Secte der Taossee schon hervortrat, die von Laotseu noch vor Kongfutseu gestiftet ward; der Zug, aus welchem bei den Indern das mystische System der Yoyha d. i. Einigung, nämlich mit dem Einen Gotte, hervorging; der Zug, aus dessen Consequenz der Buddhismus, die Religion des heiligen Bettlerthums, entsprang. Aber die Natur ist das Organ des Geistes, der von ihr zwar in sich frei werden, jedoch nicht sie verachten und mißhandeln soll. Sie rächt sich daher an den Anachoreten, die in Büßerhainen ihrem geistlichen Egoismus allein zu leben versuchen, denn gerade diesen Einsiedlern wird die weibliche Schönheit am Gefährlichsten und vernichtet ihnen dann mit dem Strudel, in welche sie den Büßer hineinreißt, oft das Werk Jahrhunderte langer Anstrengung; ja die Götter selber bedienen sich schöner Nymphen, und Einsiedler, deren Buße (Tapas) ihnen gefahrdrohend scheint, zu verführen.

In der Chinesischen Weltanschauung herrscht ein zuversichtlicher Realismus, in der Indischen ein subtiler Idealismus, für

welchen im Grunde die Welt nur die Erscheinung des absoluten Scheines selber ist. Aus diesem Bewußtsein stammt die mährchenhafte Stimmung, die im Dogma von der Seelenwanderung ihren charakteristischen Ausdruck gefunden hat. Dieser Glaube verwandelt Alles in Alles. Er hebt die Grenze zwischen Mensch, Thier und Pflanze auf. Ein Elephant, eine Schlange, ein Affe, ein Stier, ein Frosch, eine Krähe, eine Weinrebe u. s. w. können ebensowohl Menschenseelen in sich bergen. Die seltsamsten Schicksalsfügungen werden dadurch möglich, allein es beginnt hiermit auch eine Richtung zum Maaßlosen und Frazzenhaften, die oft kindisch und häßlich die sinnigsten und glücklichsten Bildungen, nach unserem Gefühl wenigstens, zerstört. In der ältern Indischen Poesie ist dieses träumerische Element erst im Werden begriffen, in der jüngern aber breitet es sich immer mächtiger aus und gefällt sich vorzüglich auch in der poetisch leeren Uebertreibung der Quantität, die mit Millionen spielt.

Die erste Grundlage zur richtigern Erfassung der Indischen Poesie gab Fr. Schlegel: Ueber die Sprache und Weisheit der Indier, Heidelberg 1808, 149 ff. Die erste vollständigere, auch den Inhalt der Werke darlegende und die Form durch Proben erläuternde Uebersicht gab v. Bohlen: das alte Indien, Königsberg 1830, II, 385—452, die mehr benutzt als dankbar anerkannt ist. Wir Deutsche sind gegen eigenes Verdienst oft höchst ungerecht. 1830 war Bohlens Compilation eine sehr fördernde That, die nunmehr geringschätzig zu erwähnen Ton geworden ist, weil mir natürlich nach zwanzig Jahren höher stehen und weiter sehen. Lassen: Indische Alterthumskunde, Bonn II, 1849, 471—509. Die schönste mit Dichtergluth entworfene Schilderung der Indischen Poesie hat E. Fortlage gegeben: Vorlesungen über die Geschichte der Poesie, Stuttgart 1839, 51—80.

---

1. Die Vedische Poesie.

Die Inder wanderten, wie oben erwähnt, aus der gemeinsamen Heimath der Arier langsam vorrückend über die Jamuna in das Gangesthal ein und breiteten von ihm aus ihre Herrschaft

auch über den Süden hin. Aus dieser Zeit stammt ihre mythisch-heroische Poesie. Ursprünglich bestand keine Localmythologie, keine Tempelreligion, keine Kastentheilung. Das Volk hieß Vish, der selbstgewählte Fürst Vishpati. Die Liebe war mehr natürlich sinnlich, als ideell schwärmerisch. Die Stellung der Frauen war eine sehr freie und sie glänzten auch als Dichterinnen, wie die Tochter des Atri. Die Ehe war heilig, Mann und Frau waren beide Gebieter des Hauses und naheten den Göttern im gemeinschaftlichen Gebet. Jeder Familienvater war selbst noch Priester und zündete selbst noch das heilige Feuer an. Die Götter waren noch Naturgötter: der Feuergott Agni (Ignis), der Sonnengott Surya, der Luftgott Indra, der Wassergott Varuna. Das Verhältniß des Menschen zu den Göttern war noch das eines Austausches der Hülfe. Das Bewußtsein männlicher Kraft beanspruchte den Göttern gegenüber noch ein Recht und erst allmälig, als die Hierarchie sich fixirte, entwickelte sich die passive Demüthigkeit, die uns jetzt gewöhnlich als dem Indischen Cultus eigen vorschwebt. In dieser Periode wurden von den Stammführern, den Rishi's, und ihren Geschlechtern Hymnen an die Götter gesungen, die uns noch in den Veden aufbewahrt sind.

Weil aber der Kampf gegen die dunkelfarbigen, wilden Ureinwohner, so wie gegen die Raubthiere der Wälder die kriegerische Kraft zur Virtuosität ausbilden ließ, so erzeugten sich auch Heldensagen. Für den Helden ist die Schönheit des Weibes der herrlichste Lohn. Die schönen Töchter der edelsten Geschlechter luden die Helden selber zur Gattenwahl und gaben nach eigenem Urtheil ihre Hand dem, welcher ihnen der würdigste schien. Für das Weib aber war der Mann der irdische Gott, ohne welchen das Dasein für sie werthlos wurde und dem sie daher, wenn er starb, sogar im Feuertode folgte.

Die Göttersage war mit der Heldensage ursprünglich in ungetrennter Einheit. Erst allmälig sonderte man beide genauer von einander oder vielmehr man absorbirte die Heldengeschichte in die Mythologie. Dies geschah schon mit den Veränderungen im ursprünglichen Epos. Man stellte die Helden, um die Superiorität der Brahmanen über die Kschatriyas ins fernste Alterthum hinüberzuspielen, als nach den Aussprüchen der Veden han-

delnd dar. Man machte Helden, wie den Pandu Krishna, zu Götterincarnationen. Man flocht theologische Betrachtungen ein und suchte die Göttergeschichten zu einem Ganzen zu ordnen. Aus diesem Streben gingen die Puranen hervor, kosmogonisch-theogonische Legenden, welche die Vedischen Hymnen und die Epen ergänzen und erklären sollen.

(Die vorzüglichste Aufklärung über diesen Zusammenhang verdanken wir, außer Max Müller in seiner Ausgabe und Commentirung des Rigveda, der Indischen Literaturgeschichte von A. Weber, Berlin 1852.).

α. Die Vedische Hymnik.

Das älteste Denkmal Indischer Cultur und Poesie ist in den Veden enthalten. Wir wollen zuerst eine kurze Beschreibung derselben machen, wie sie jetzt uns vorliegen. Es sind 4 Veden zu unterscheiden: 1) Rigveda; 2) Samaveda; 3) Yajusveda; 4) Atharvaveda. Veda heißt Wissen überhaupt, nunmehr mit dem Nebensinn des geoffenbarten. Jeder Veda besteht aus drei Elementen: 1) Samhita, eine liturgische Versammlung; 2) Brâhmana, eine theologische Auslegung der Hymnen und Anweisung zum Ritus bei den Opfern; 3) Sutra, eine nochmalige kurz gefaßte Wiederholung des Brâhmana. Der Yajusveda zerfällt jedoch außerdem in zwei Hauptabtheilungen, den schwarzen und weißen Yajus.

In diesen Schriften können wir nun die stufenweise Entwicklung der Indischen Religion und Hierarchie in einer so genetischen Weise verfolgen, wie wir außerdem kein anderes ähnliches Werk besitzen. Das Interesse des Philosophen, des Historikers und Politikers vereinigt sich hier zum seltensten Genuß. Von edler Einfachheit patriarchalischer Sitte sehen wir den Cultus sich bis zu priesterlicher Technik ausbilden. Von dem Fünfstromland des Indus sehen wir die Arier muthvoll in stetem Kampf mit den wilden Völkern vordringen, sehen die anfänglichen Naturgötter in eine höhere Einheit, in das gestaltlose Brahman, aufgehoben werden, aus dieser aber als Brahma, Vishnu und Shiva von Neuem hervorgehen, sehen endlich die Kasten sich allmälig

auseinanderlegen und die Arier den Barbaren gegenüber sich als ein auserwähltes, göttergeleitetes Volk fühlen, das vom Hirtenleben zum Ackerbau, von Dorfschaften zur Begründung mächtiger Städte übergeht. Viele Jahrhunderte sind in diesem Culturproceß verflossen. Die Gesänge, in denen er seine Stadien markirt hat, sind in den Vedischen Hymnen enthalten und zwar so, daß im Rig die ältesten und dichterischsten sich finden, in den übrigen Veden Wiederholungen der Righymnen, wenn auch mit Modificationen, namentlich im Atharvaveda. In diesem hat sich die Großartigkeit der primitiven Naturanschauung schon in das Kleinliche und die Freude an den Naturerscheinungen in die Angst vor denselben verloren, die ihnen mit Zaubersprüchen zu begegnen sucht. Bei einem vollständigen Opfer spricht der Darbringer desselben, der Hotri, eine Hymne aus dem Rig; der Opferleiter, der Advaryu, ein Gebet aus dem Yajus; der Sänger, der Oudgâtri, singt einen Gesang aus dem Sama, und ein erwählter Brahmane murmelt die Beschwörung aus dem Atharva. Atharva heißt Priester.

Rigveda.

Der nicht nur für die Geschichte der Indischen Religion, sondern auch für die ihrer Poesie wichtigste Veda ist der Rigveda, der 1017 Hymnen enthält, von denen, wie schon bemerkt, viele in den andern Veden wiederkehren. Seine Samhita wird doppelt eingetheilt. Die eine ganz mechanische Abtheilung nach dem Quantum gleichmäßiger Abschnitte hat für unsere Zwecke gar kein Interesse; die andere dagegen beruht auf der Verschiedenheit der Verfasser, denen die Lieder zugeschrieben werden. Sie zerfällt in 10 Kreise: Mandala, 35 Capitel: Anuvâka; 1017 Hymnen: Sukta und 10580 Rig: Verse. Das 1. und 10. Mandalam enthält Lieder von Rishi's verschiedener Geschlechter; das zweite gehört dem Gritsamada; das dritte dem Visvamitra; das vierte dem Vamadeva; das fünfte dem Atri; das sechste dem Bharadvaja; das siebente dem Vasishta; das achte dem Kanva und das neunte dem Angiras. Unter dem Namen dieser Rishi's haben wir nicht nur sie selbst, sondern auch ihre Familien zu verstehen. Innerhalb der einzelnen Mandala sind die Hymnen nach den

Gottheiten geordnet und zwar stehen die an Agni gerichteten voran, es folgen die an Indra gerichteten, dann die an andere Götter. Das neunte ist ganz allein an Soma gerichtet, die Vergottung des Trankes, aus welchem die alten Inder Begeisterung schlürften und ihn dem Amrita der Götter verglichen. (S. Weber a. a. O. 31.). In ihrem tiefen Naturgefühl lassen die Rhigh hymnen sich wohl den Liedern des Schiking vergleichen, nur mit dem Unterschied, daß wenn diese eine Richtung auf die Betrachtung des Einzelnen, auf die Anmuth des Details nehmen, jene wesentlich einen erhabenen Ton anschlagen. (Ueber den Unterschied des in den Veden geschilderten Naturgefühls von dem in den Epen und Dramen beschriebenen s. Goldstücker in Humboldts-Kosmos, II, 1847, 115—18. — Rigveda sanhita ed. by Dr. M. Müller, Oxford 1849—54. — Le Rigveda ou livre des Hymnes, traduit en français par M. Langlois, 4 Vol., Paris 1848—51. Theod. Pavie: Le Rigveda et les livres sacrés des Hindous in der Revue des deux mondes. 1854, 252—82. A. Hoefer: Indische Gedichte in deutschen Nachbildungen, Leipzig 1841, I, 1—27, enthält sieben Hymnen des Rigveda.) Daß Vyasas von den Indern als Verfasser der Veden genannt wird, heißt nur so viel, daß sie nicht von einem Einzelnen herrühren, denn Vyasas bezeichnet nur einen Ordner überhaupt.

β. Die heroische Epik.

Die Hymnen des Rigveda veranschaulichen uns einen Zustand des Indischen Volks, der uns die Möglichkeit erklärt, wie aus ihm ein heroisches Epos hervorgehen konnte. Die Kraft des Einzelnen konnte sich noch geltend machen. Die erste Rohheit der Natur war schon überwunden, aber die Prosa eines centralen Regierungsmechanismus war erst im Entstehen begriffen. Die Leidenschaften konnten sich noch in riesenhaften Dimensionen entfesseln, ohne von einer polizeilichen Schranke beengt zu werden. Liebe, Spielsucht, Kampflust, Herrschbegier traten mit der ganzen Energie frischen Selbstgefühls auf und schufen eine Welt von

bunten Abenteuern. Es bildete sich eine Begeisterung für den Heldenruhm aus, wie sie in China's früh geregelter, moralisch gezähmter, polizeilich überwachter, despotisch unterworfener Gesellschaft unmöglich war. Die Tradition der Heldensage war lange Zeit eine mündliche. Schon unter den Brahmana's der Vedischen Hymnen finden wir Gathas: Sangstrophen, die einzelne Großthaten alter frommer Fürsten oder des gerade lebenden Fürsten zum Gegenstand hatten und zur Laute gesungen wurden. Auch sind hier und da in denselben Sagen und Legenden in rhythmischer Form zerstreut. Itihâsa ist die eigenthümliche Bezeichnung kurzer epischer, auch der Thiersage angehöriger Erzählungen, die von den Itihâsika, welche sich ihrem Vortrag besonders widmeten, volksthümlich dargestellt wurden. (Lassen, Indische Alterthumskunde, I, 836). Allmälig wurden einzelne Heldensagen von Rhapsoden in das Detail hin ausgeführt. Diese Volkssänger kann man unter dem mythischen Ausdruck Vyasas: Ordner, Sammler, nämlich des Gesangs verstehen, und von ihnen den Samâsas unterscheiden, der sich zur Uebersicht eines ganzen epischen Cyklus erhob und sich vielleicht an die Spitze einer Rhapsodenschule stellte (Holtzmann: Untersuchungen über das Nibelungenlied, Stuttgart 1854, 163.) Auch die Suta, Wagenlenker, sangen das Lob der Fürsten, welche sie fuhren, und nahmen überhaupt eine zwischen ihnen und dem Volk vermittelnde Stellung ein. Itihâsa, Akjâna, Purâna und Kathâ bedeuten sämmtlich Erzählung, sind aber allmälig in besonderer Beziehung gebraucht worden.

Sehr früh entstand für den hymnischen und epischen Vortrag ein besonderes Metrum, das Slokas. Es besteht aus zwei sechszehnsylbigen Versen, deren jeder in der Mitte einen Abschnitt hat, so daß das ganze Distichon aus 4 achtsylbigen Gliedern besteht. Es hat einen vorherrschend jambischen Gang und kommt dem jambischen akatalektischen Tetrameter am nächsten. Für die vier ersten Sylben aller 4 achtsylbigen Glieder des Distichons können alle metrische Stellungen ohne Unterschied nach Belieben genommen werden. Daß Valmiki dies Metrum erfunden haben solle, ist natürlich nur eine mythische Fiction.

Es mußten sehr begreiflich lange Zeiten vergehen, bevor die mündlich überlieferten Gesänge aufgeschrieben wurden und noch längere, bevor die an verschiedenen Orten von verschiedenen Rhapsoden verschieden ausgestatteten Gesänge zu einem einzigen Ganzen durch eine Diaskeuase vereinigt wurden. Und auch dies schriftlich fixirte Epos wurde noch häufig umgeschrieben, sogar aus dem Sanskrit in andere Dialekte übertragen, wodurch denn selbstverständlich die ursprüngliche Gestalt oft bis zur Unkenntlichkeit verändert ward. Hiezu kommt noch der besondere Umstand, daß in Indien wegen des zerstörenden Klima's die Handschriften oft erneuet werden müssen, so daß keine der uns bekannten älter als höchstens fünfhundert Jahre ist.

Dem Inhalt nach hat die Indische Epik einen doppelten Mittelpunct gefunden, den einen in der Geschichte der Kuru's und Pandu's, den andern in der Geschichte des Rama. Beide Epen machen in der Richtung, die sie haben, wie in der Behandlung, einen vollkommenen Gegensatz aus. Die Richtung der erstern Geschichte ist tragisch, denn das ganze Geschlecht der Kurus erliegt darin einem furchtbaren Untergange. Die Richtung der zweiten Geschichte ist versöhnend, denn alle Entzweiung führt in derselben zu höherem Frieden und zu reinerem Glück. In der Behandlung aber ist die erstere Geschichte allmälig aus vielen Episoden zu einem ungeheuren Umfange angewachsen, während die zweite in der That das bequem übersichtliche Werk eines einzigen Dichters ist. Jene ist im Mahábhárata, diese im Rámáyana gefeiert. Jene entspricht der Aristeia der Ilias, diese dem Nostos der Odyssee.

Das Itihása: Mahábhárata.

Der Name Itihása eignet sich am meisten für das Mahábhárata, weil er Sloken von ursprünglich epischem Inhalt bezeichnet. Der Name Mahábhárata aber hat gar keinen rechten Sinn. Wörtlich heißt er: das große Bhárata, Bhárata aber heißt: Träger, weiterhin Sänger (Lassen, a. a. O. II, 502). Die gewöhnliche Uebersetzung: der große Krieg oder der große König, hat keinen etymologischen Halt. Itihása bedeutet, wie

zuvor angegeben, allerdings auch Erzählung im Allgemeinen, wird aber von den Indern selbst zumeist für das Mahábhárata gebraucht.

Der mythische Inhalt dieses Epos ist der Kampf der Kuruinge und der Panduinge, zweier Indischer Fürstengeschlechter. Aeußerlich veranlaßt wird derselbe dadurch, daß der Pandavafürst Judhísthira sein Reich, seine Brüder, sich selbst und seine Gattin an den Kuravafürsten Durjódhana verspielt. Der Kuruing Duchsásana schleift die Draupadi, Judhísthira's Gemahlin, als der Sclaverei verfallen, in den Saal, in welchem die Fürsten noch versammelt sind und erregt dadurch den heftigsten Zorn der Panduinge. Durjodhana gibt die Draupadi und auf ihr Bitten auch ihren Gemahl nebst den andern Pandavahelden frei und begnügt sich, sie auf zwölf Jahr in den Wald zu verbannen. Hier aber überredet Krishna den Judhísthira, seinen Schwur zu brechen und gegen Durjodhana den Krieg zu beginnen. Dies geschieht und es wird nun von beiden Seiten mit furchtbarer Erbitterung gekämpft. Die Helden reiten auf köstlich geschmückten Elephanten oder fahren, von Wagenlenkern geführt, mit schöngeschirrten Pferden in die Schlacht, fordern sich gegenseitig durch Stachelreden heraus und bestreiten sich durch Pfeilschießen, Werfen eiserner Speere, Schwert- und Keulenschlag und durch Ringen, Kämpfe, die höchst kunstreich geschildert sind. Jeder Held hat sein Wappen, das er von einem Banner hoch her wehen läßt. Der alte Bhisma und der jugendliche Karna sind die Haupthelden der Kuráven, der weiße Ardschuna und der schwarze Krishna die der Pandáven. Die Kuráven kämpfen mit Großmuth und Redlichkeit, die Pandáven mit List und Treulosigkeit. Karna wird hinterrücks erschossen, Durjodhana im Keulenkampf gegen den Brauch desselben der Schenkel zerbrochen. Der Träger alles Verraths, der Ausfinder aller Listen, der sophistische Ueberredner bei den Pandávas ist Krishna, d. h. der Schwarze, der vorzüglich den Ardschuna, d. i. den Weißen, zu leiten versteht. Der blutige Rächer der Kuru's ist der edle, ungestüme Asvathaman.

Dies ungefähr ist die epische Grundlage des Mahábhárata, welches ebenfalls dem angeblichen Verfasser der Veden, dem Vyasas, d. h. der personificirten Diaskeuase zugeschrieben wird.

Es soll von seinem Schüler Vaisampájana bei dem großen Schlangenopfer des Königs Ganaméǵaja vorgetragen sein. Auch den Suta Lomaharshana war es gelehrt worden, und dessen Sohn, Suta Ugrashravas, trug es zum zweiten Mal bei dem Opfer des Shaunaka vor, wie er es von dem erstgenannten Vorträger gehört hatte. Ursprünglich enthielt es nur 24,000 Distichen, wie es selber berichtet. Allmählig ist es aber bis zu 100,000 Sloken herangewachsen, in denen ein episodisches Labyrinth schlingpflanzenartig den Stamm der alten Heldengeschichte überwuchert hat. Die Veden nämlich dürfen nur von den Brahmanen gelesen werden. Um nun die Kschattriyas in ihren Pflichten gründlich zu belehren und ihnen ihre Unterordnung unter die Priesterkaste recht einzuschärfen, wurde das Mahábhárata hauptsächlich in dieser Tendenz bearbeitet. Der Indische Krieger kämpft in dem Bewußtsein, die Ehre seiner Kaste durch Tapferkeit aufrecht zu halten und im muthigen Tode nur eine Pflicht zu erfüllen. Sein Schicksal im Jenseits wird durch seine Todesfreudigkeit bestimmt. Aus dieser Tendenz ging unstreitig die erste Modification des Gedichts hervor. Aber weiterhin bemächtigte sich der Vishnuismus des Werks und machte es zu einem Lehrbuch alles Wissenswürdigen, so daß nicht nur alle Mythen und Sagen, auch die des Rama, darin zusammengefaßt, sondern auch alle Dogmen der Vishnuiten und die metaphysische Begründung der Yoghamystik darin vorgetragen wurden. Die theologisch so wichtige Episode Bhágavatgita hat hierin ihren Ursprung; poetisch ist die Art ihrer Einflechtung abgeschmackt, denn dieses Lehrstück, das der Auctorität der Veden gleichgestellt wird, und achtzehn Gesänge umfaßt, wird von Krishna dem Ardschuna auf dem Streitwagen im Beginn einer Schlacht vorgetragen! Die schönste aller Episoden ist die von Nalas und Damajanti in 26 Gesängen, welche Brihadasva dem Judhishtira im Walde erzählt. Nalas, König von Ayodhya, hatte, vom Dämon Kali besessen, auch sein Reich verspielt, seine geliebte Gattin Damajanti verlassen, die nun in Wäldern und Städten sehnsuchtsvoll nach ihm umirrte, hatte sich bei einem Fürsten Rituparnas unter dem Namen Wahuka als Koch und Wagenlenker verdingt, wurde aber zuletzt mit seiner Gattin glücklich wieder vereinigt.

(Aus dem Mâhâbhârata sind viele Episoden einzeln herausgegeben und übersetzt, außer der von Nal und Damajanti, die nun schon von Kosegarten, Rückert, Bopp und Holtzmann ins Deutsche übersetzt ist: die Fluthsage; Sundas und Upasundas; Brâhmanavilâpa: des Brahmanen Wehklage; Hidimbhâdhas: Hidimbhas Tod; Savitri; Indralokagamanam: die Reise in Indra's Himmel u. a. Das größte Verdienst für die Deutschen Leser hat sich A. Holtzmann erworben, der im ersten Theil seiner: Indischen Dichtungen, 2. Aufl. Stuttgart 1854, nicht nur viele interessante Episoden übersetzt, sondern auch 1—193 den Versuch gemacht hat, die Hauptmomente des ursprünglichen Kampftheils des Mâhâbhârata unter dem Titel: die Kuruinge, zusammenzustellen. Holtzmann glaubt, daß die empfindlichsten Veränderungen in dem alten Epos nicht blos durch den veränderten Geschmack, sondern vorzüglich dadurch hervorgerufen sind, daß man die Pandusöhne, die so schlecht und hinterlistig handeln, als Vorbilder aller Tugenden verherrlichen und die Kuruinge mit Vorwürfen überhäufen wollte, was, nach Lassens Vermuthung, wiederum darin begründet liegt, daß Krishna, der ursprünglich nur ein einfacher Pandava war, zu einer Incarnation Vishnu's gemacht und dem wachsenden Buddhismus entgegengestellt werden sollte.)

Das Kavya: Râmâyana.

Das Râmâyana ist auch ein Akjâna, eine Erzählung, ein ἔπος, aber ein Kavya d. h. es ist ein in sich als Einheit abgeschlossenes, von einem einzigen Verfasser hervorgebrachtes Werk, ein Dichtwerk, das auf einen bestimmten Namen, auf den des Valmiki zurückgeführt wird. Dieser Name ist nun freilich seltsam genug, denn er ist von Valmika: Termitenhügel abgeleitet. Dies Epos ist in 7 Bücher: Kanda's eingetheilt, welche, wie die Bücher des Mâhâbhârata, nach ihrem Inhalt betitelt sind, und wiederum in besondere Abschnitte, Sarga's zerfallen. Es enthält 24,000 Sloken, mithin gerade so viel, als der ursprüngliche Kampftheil des Bhârata. In der Sprache ist es der edlen, ein-

fachen Diction ähnlich, welche in den altepischen Elementen des Bharata herrscht, nur zeigt es eine größere Eleganz und feinere metrische Form.

Im Inhalt, haben wir schon gesagt, ist es dem Mahábhárata insofern entgegengesetzt, als es nicht den Untergang eines edlen Geschlechts, vielmehr die Versöhnung schildert, welche den Frieden und das Glück in eine Familie und in einen Staat zurückbringt. Die Kuru's und Pandu's, nahe Verwandte, entzweien sich im Mahábhárata über die Erbfolge, ein Zwist, der in dem Würfelspiel des Judhishtira sich seinen leidenschaftlichen, noch versteckten Ausdruck gibt. Aber diesem Spiel folgt der entsetzenvolle Ernst eines blutigen Kampfes, der die Tapfersten dahinrafft. Im Rámáyana ist auch eine Thronfolge der Ausgangspunct. Der König Dasáratha von Ayodhya macht seinen ältesten Sohn, den trefflichen Rama, zu seinem Nachfolger. Aber Keikeji, seine jüngste Gemahlin, angereizt von ihrer buckligen Kammerfrau Manthara, bestimmt ihn, seinen Entschluß fallen zu lassen und das Reich ihrem Sohn Bharata zu übergeben. Sie hat ihm, als sie ihm einst das Leben rettete, das Versprechen abgenommen, ihr irgend welche Bitten zu gewähren. Der König muß ihr Wort halten und nicht nur den Rama entthronen, sondern ihn auch in die Wildniß des Waldes Dandaka auf dreizehn Jahr verbannen. Rama ergibt sich ohne Murren in das väterliche Gebot und zieht mit seiner geliebten Gattin Sita, die ohne ihn nicht leben mag, in den Wald, wohin ihnen auch sein Bruder Lakshmana folgt. Dies ist wiederum im Contrast mit der Verbannung der Pandáva's (d. i. der Weißen, Gelblichen) in den Wald, wo sie sich unglücklich fühlen, der Tröstung bedürfen und auf Krieg und Treubruch sinnen, während Rama mit Bruder und Gattin das köstlichste idyllische Leben in der Waldeinsamkeit führt. Sein Vater stirbt aus Gram über seine Verbannung; sein Bruder Bharata aber mißbilligt die Handlung seiner Mutter und kommt, gefolgt von einem großen Heere, zu ihm in den Wald, ihm die Krone anzubieten. Rama jedoch schlägt sie aus, weil er des alten Vaters Wort getreu erfüllen müsse. Nach vollendeter Frist verspricht er, mit ihm gemeinsam zu regieren. In dieser Zeit aber erlebt er mit Sita und Lakshmana viel Wunderbares. Die-

les auch wird ihm von den Büßern in den heiligen Hainen erzählt. Er bekämpft die Rakſchaſa's, die Rieſen der Wildniß. Einer derſelben, Ravanas, entführt ihm ſeine treue Sita nach Lanka, dem heutigen Ceylon. Die Affenhelden Hanuman und Sugriva unterſtützen ihn mit ihren Völkern und helfen ihm eine Brücke nach der Inſel hinüberbauen, wozu Samudra, der Ocean ſelber, ihn auffordert. Rama tödtet nun den Ravanas und findet Sita wieder, die ihre Unſchuld während der Trennung durch eine Feuerprobe beweiſt. Mit ihr kehrt Rama zu ſeinem Bruder Bharata zurück und herrſcht mit ihm zu Nandigrama gemeinſam in zärtlicher Liebe und reicher Segensfülle. Während alſo im Mahábhárata Ariſche Stämme miteinander den gräßlichen Bruderzwiſt kämpfen, richtet ſich Rama gegen die wilden Urwohner des ſüdlichen Vorderindiens und dringt ſogar über das umufernde Meer hinaus. Ueberall begleitet ihn der Balaráma halabhrit, der Pflugträger d. h. die Ausbreitung der Cultur, die mit dem Ackerbau verbunden iſt, der allegoriſch ſogar in dem Namen der Sita d. h. Ackerfurche, repräſentirt wird. Unter den Affenvölkern werden die der Ariſchen Bildung zugeneigten Ureinwohner dargeſtellt. Wenn endlich im Mahábhárata am Ausgang nur die Klage über die Selbſtvernichtung ſo nahverwandter, ſo herrlicher Geſchlechter übrig bleibt, ſo endet das Rámáyána mit dem Jubel über die von den vereinten Brüdern hervorgerufene goldene Zeit und mit der Weiſſagung ihrer Dauer.

Der bisher gewöhnlichen Annahme zufolge ſollte das Rámáyána das ältere Epos, das Mahábhárata das jüngere ſein. Allein innere wie äußere Gründe nöthigen zu einer Umkehr des chronologiſchen Verhältniſſes. Unter den innern iſt der einleuchtendſte, daß an eine Eroberung Südindiens nicht eher gedacht werden konnte, als nachdem die Ariſchen Staaten Nordindiens zu einer gewiſſen Feſtigkeit und Ruhe gelangt waren. Ferner aber iſt der Weltzuſtand im urſprünglichen Kampftheil des Mahábhárata ein bei weitem epiſcher. Die perſönliche Freiheit des Einzelnen hat noch einen viel breitern Spielraum z. B. die Abſonderung des erzürnten Karna vom Heer der Kuraven, die ganz der des Achilleus zu vergleichen iſt. Im Rámáyána dagegen finden wir eine ſchon ſehr centraliſirte Regierung an Daſaratha's Hofe, Mi-

niſter, Haremspolitik u. ſ. w. Ferner wenn im Mâhâbhârata die ächt menſchliche Grundlage noch überall vorwaltet und Krishna erſt allmälig zu einer Göttererſcheinung hinaufpotenzirt iſt, ſo treffen wir im Râmâyâna die Mythologie bereits in einer gewiſſen ſyſtematiſchen Feſtigkeit als Vorausſetzung an. Endlich aber klingt in der Sage ſelber ein idylliſcher und contemplativer Ton, der ſchon ein Reſultat Brahmaniſcher Herrſchaft iſt. Den Kämpfen mit den Rakſchaſa's fehlt das menſchlich-heroiſche Pathos, welches im Mâhâbhârata gerade dadurch hervorgerufen wird, daß Gleiche gegen Gleiche ſtreiten, während Rama den Rieſen, die er bezwingt, ſchlechthin ſich ungleich fühlt, zumal er von vorn herein, wie der Götterbote Narada gleich im erſten Buch erzählt, ſelber ein Gott, eine Incarnation Vishnu's iſt. In den Kämpfen der Kuru's und Pandu's bricht die heroiſche Leidenſchaftlichkeit noch in voller Stärke hervor, im Râmâyâna dagegen iſt es die Leidenſchaftloſigkeit der vollkommenen Geſetzerfüllung, welche verherrlicht wird. Die ganze Beſchaffenheit der Begebenheiten, die uns vorgeführt werden, hat einen mehr phantaſtiſchen Charakter, der auch in den Epiſoden ſich abſpiegelt, von denen bei uns vorzüglich die Herabkunft der Ganga und der König Viſvamitra bekannt geworden ſind. Die Geſchichte des letztern, der von dem Büßer Vaſiſtha die jeglichen Ueberfluß ſpendende Kuh Sabala erringen wollte, hat doch zu ihrer eigentlichen Pointe die Panegyrik der abſoluten Buße, die ſogar einen Kſchattriya, wie Viſvamitra war, mit einer weltſchöpferiſchen Macht auszurüſten vermochte. Wie aber im Mâhâbhârata die Treue des Weibes in der Damajanti, ſo iſt im Râmâyâna dieſelbe in der Sita verherrlicht. Sita erprobt ihre Treue ſogar durch ein Feuerordale. Rama, getadelt, daß er dies zugelaſſen, erwidert, daß ſein Weib in ſeinen Augen zwar immer treu geweſen, er ſeinem Volke aber dieſen Beweis ſchuldig geweſen ſei.

In der Behandlung iſt das Râmâyâna nicht weniger der Gegenſatz des Mâhâbhârata. Dies iſt das Werk von Jahrhunderten. Viele Geſchlechter haben die in ſeinen Verſen fixirte Tradition aus einem lebendigen geſchichtlichen Quell geſchöpft und lange Zeit hindurch verarbeitet, bis es, von dogmatiſchen und

hierarchischen Tendenzen ergriffen, sich bis zu seiner gegenwärtigen Weitschichtigkeit ausgedehnt hat. Der Zusammenhang ist durch zahllose Episoden gelockert. Alles Wissen wie alle Sagen hat man zusammenhäufen wollen und selbst Rama's Geschichte, wie schon erwähnt, ist auch in diesem Buch der Bücher enthalten, dem daher, bei aller spätern Sorgfalt für seinen Styl, eine große Ungleichheit der Composition anhaften muß. Ganz anders das Rámáyána. Es ist aus einem einzigen Plan hervorgegangen, der mit verständigem Bedacht die Folge der Begebenheiten und die Episoden in ein wohlberechnetes Verhältniß setzt, so daß sie sowohl ihrem Inhalt nach ein homogenes Element zur Gesammtdichtung hinzubrachten, als auch der Anzahl und dem Umfange nach sich der Einheit des Ganzen unterordneten. Hieraus dürfte sich auch erklären, weshalb die Inder das Rámáyána für das ältere, das Máhábhárata für das jüngere Epos halten. Das erstere trat nämlich sogleich als ein abgerundetes Ganze hervor. Es soll von den Söhnen Rama's, Kusha und Lava, die es von dem Brahmanen Valmiki gelernt hatten, bei einem großen Pferdeopfer gesungen sein. Gewiß fällt seine Existenz schon mehre Jahrhunderte v. Chr., wann aber, können wir nicht genau bestimmen. Das Máhábhárata dagegen wurde in seiner dermaligen kolossalen Unförmlichkeit erst einige Jahrhunderte v. Chr. durch eine letzte Diaskeuase abgeschlossen und ist jünger nur in Bezug auf diese Gestaltung. (Das zweite Buch des Rámáyána deutsch von Holtzmann im zweiten Theil seiner Indischen Dichtungen.)

γ) Die theogonische Chronik: Purána.

Wir haben gesagt, daß das Máhábhárata wesentlich im Geist der Veden ausgedichtet sei, dem Kschattriya seine Pflichten, vor Allem aber die Ehrfurcht vor den Brahmanen, einzuschärfen. Das Rámáyána ist von demselben Streben durchdrungen und es selbst empfiehlt seine Lesung als eine von allen Sünden reinigende. Rama, ein Kschattriya, ein Königssohn, streuet überall den Samen der Vedischen Religion aus und beruft sich bei wich-

tigern Gelegenheiten ausdrücklich auf die Ausſprüche der Veden als höchſte Auctorität. Aus derſelben Tendenz nun, welche das Mâhâbhârata quantitativ durch Erweiterungen der Erzählung, qualitativ durch didaktiſche Zuthaten veränderte, gingen die Purana's hervor, Erzählungen, welche ſich auf das Agram: den Anfang der Welt zurückbeziehen und die Geſchlechter der Götter und Helden nach den verſchiedenen Weltaltern: Yuga aufzählen. Ein Puràna ſoll nämlich enthalten: 1) Sarga: die Schöpfung, die urſprüngliche Kosmogonie; 2) Pratiſarga, die Wiederſchöpfung, die Zerſtörung und Erneuung der Welten; 3) Vanſha: Geſchlecht, die Genealogie der Götter und Riſhi's (Patriarchen); 4) Manuvautara: Manuzeiträume, die Regierungen der verſchiedenen Manu (Geſetzgeber); 5) Vanſhamikarita: Nachfolge der Geſchlechter, die alten Dynaſtien der Könige. (Laſſen a. a. O. I, 479.) Im Unterſchied vom heroiſchen Epos kann man daher dieſe Epik eine theogoniſche Chronik nennen. Im Griechiſchen entſpricht ihr das Epos der Heſiodiſchen Schule. Solcher Puràna gab es urſprünglich ſechs von Suta, der ſie aus der einen Sammlung ſeines Lehrers Vyaſa gebildet und ſeinen ſechs Schülern überliefert haben ſoll. Vyaſa aber iſt nur eine allegoriſche Perſonification für Alles, was in der Literatur dem Vediſchen Cultus angehört und auch Suta bezeichnet den Wagenlenker der Fürſten überhaupt, der, einem Kſchattriya und einer Brahmanin entſproſſen, zugleich der Barde ſeines Königs war. Das Puràna wird auch ausdrücklich ein fünfter Veda genannt, weil es dazu dient, den untern Volksklaſſen den Inhalt der Veda mitzutheilen. Die alten Puràna ſind aber untergegangen. Statt 6 haben wir jetzt 18. Dieſe gehen in ihren Erzählungen grröſtentheils auf das Mâhâbhârata als ihre Quelle zurück, ziehen jedoch noch mehr, als dies, das mythiſche Element in eine miraculöſe Geſtalt hinüber und benutzen es zur Anknüpfung theologiſcher Doctrinen, ohne jenen fünf Forderungen, dem Pankalakanam, nach allen Seiten zu entſprechen. Man ſchätzt den Umfang dieſer Compilationen, in denen ſich der Mythus zur doctrinairen Legende in einem meiſt ſchwülſtigen Styl verſchwächt, auf 800,000 Diſtichen, wozu noch die Upapuràna's kommen, in denen das epiſche Moment völlig von dem

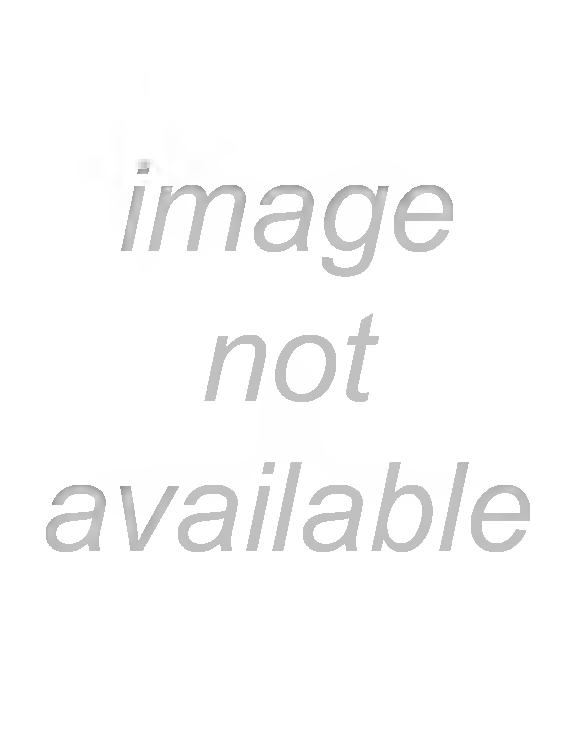


image
not
available

über die Brahmanen und eine freiere Würdigung der Kunst als solcher möglich, die in dieser Zeit an den Höfen gebildeter Fürsten ihre höchste Vollendung empfing. Wegen der chronologischen Bestimmungen sind wir jedoch auch in dieser Periode nicht viel besser daran, indem sich ergeben hat, daß der Hauptanhalt, den man dafür zu besitzen glaubte, illusorisch ist. Man hielt nämlich für ausgemacht, daß ein König Vikrama oder Vikramaditya um 56 v. Chr. die vornehmsten Dichter, auch den Kalidasa, an seinen Hof versammelt habe. Weitere Nachforschung hat jedoch dargethan, daß der Vikrama viele existirt haben und daß es nur ein versus memorialis ist, dessen Abkunft man gar nicht kennt, auf dessen Autorität hin am Hof eines Vikrama die 9 Edelsteine Indischer Kunstpoesie gelebt haben sollen, nämlich Dhanvantari, Kapanaka, Amarasinha, Shanku, Vetalabhatta, Ghatakarpara, Kalidasa, Varahamihira und Vararuci (Weber a. a. O. 118). Auch hier bleibt daher vorläufig nichts Anderes übrig, als nur eine Wahrscheinlichkeit.

Es lassen sich etwa folgende Unterschiede der poetischen Production nachweisen, die unter einander auch eine natürliche Zeitfolge ausmachen:

α) eine didaktische: Nitishâstra; β) eine erotisch lyrische; γ) eine romantisch epische und δ) eine dramatische.

α) Nitishâstra: Didaktik.

Es liegt in der Natur einer Hierarchie, mit Belehrungen freigebig zu sein und den Unterschied der wahrhaft Wissenden von denen, welchen vermöge ihrer ständischen Stellung der Zugang zu den rechten Quellen der Erkenntniß verschlossen ist, stark zu betonen. Schon in die religiöse Lyrik der Veden mischte sich ein solcher Ton, noch mehr in das heroische Epos, noch mehr in die Puranen. Aus dieser Tendenz mußte daher schon früh eine relative Verselbstständigung der didaktischen Poesie entspringen, welche sich wiederum in eine dogmatische, in eine apologische und in eine gnomische zerlegte.

αα) Die dogmatische Didaktik.

Die Veden haben in ihren Erklärungen auch Betrachtungen: Upanishads, die häufig in Versen abgefaßt sind, namentlich die zum Atharvaveda gehörigen. Sie sind nichts Anderes, als dogmatische Lehrgedichte, wie auch die Bhagavatgita des Mahabharata ein solches ist. Die Upanishaden sind allmälig zu einer fast unübersehlichen Anzahl angewachsen und sehr viele von ihnen sind in Prosa abgefaßt. Dies ist ein für die Indische Literatur wichtiger Umstand, denn, im Gegensatz auch hierin zur Chinesischen, ist bei ihr die Prosa zurückgeblieben. Die im Indischen Geist vorherrschende Phantasie sowie die zu dichterischen Fügungen mit außerordentlicher Leichtigkeit sich darbietende Sprache haben bewirkt, daß die poetische Form fast die allein herrschende wurde, namentlich in der Gestalt des Slokas. Unzählige wissenschaftliche Werke über Grammatik, Rhetorik, Dramatik, Medicin, Geographie, Astronomie u. s. w. sind in Versen abgefaßt und insofern würde es keine Literatur geben, die reicher an Lehrgedichten wäre, als die Indische. Sehr begreiflich sind aber diese in Versform erscheinenden Darstellungen an sich höchst prosaisch, ja um so prosaischer, als sie dem Inhalt nach in der That nur eine prosaische Form haben sollten. Der Indischen Speculation namentlich hat die geringe Ausbildung der Prosa und ihres Satzbaues sehr geschadet. Die dem Brahmana angehörigen Upanishads mußten aber zur Prosa übergehen, weil sie selbst die Verse der Samhita auszulegen hatten. Sie haben daher zur Bildung der Prosa und damit der didaktischen Reflexion viel beigetragen.

ββ) Die apologische Didaktik.

Eine besondere Wendung zum Ethischen mußte die Nitishastra dadurch nehmen, daß die Indische Weltanschauung sehr früh die Verhältnisse der lebendigen Natur nicht nur, sondern selbst der unorganischen zum Gleichniß für menschliche Verhältnisse machte. Thiere, Pflanzen, Berge, Felsen, Perlen u. s. w. wurden von der pantheistischen Regsamkeit der Phantasie personificirt. In der ältern Zeit geschah dies noch mit naivem Sinn, worin sich

eine unbefangene und zarte Beobachtung der Natur kund gibt. Späterhin verdarb das Dogma der Seelenwanderung die Wahrheit der natürlichen Charakteristik und machte die Thiere zu Subjecten, die sich in einer Weise benehmen, welche mit ihrer Individualität nicht mehr harmonisch ist. Die ächte Fabel soll uns das Handeln des Thiers als der Eigenthümlichkeit desselben gemäß darstellen und darin die symbolische Analogie hervorheben, die zwischen dem Thier und dem Menschen vorhanden ist. Eine bloße Vermenschung der Pflanzen und Thiere, ohne ihre Individualität festzuhalten, verliert den poetischen Reiz. In diesen Fehler mußte aber die Indische Dichtung in Folge des Glaubens an die Metempsychose verfallen, der die Pflanzen und Thiere zu abstracten Masken für Intelligenzen herabsetzte.

Die ältesten Apologe finden wir schon in den Upanishads; besonders reich daran ist das dritte Brahmana des Sámáveda in seinen 8 letzten Abtheilungen, welche den Titel Chándogyopanishad führen (Weber a. a. O. 68). Nächstdem treffen wir mehre Thierfabeln im heroischen Epos an.

Panchatantram.

Gleichnisse, Thierfabeln, Parabeln, Moralsentenzen, Sprichwörter, müssen wir uns in lebendigem Umlauf denken, in welchem sie nach verschiedenen Seiten hin ausgebildet und populair gemacht wurden. Um diese Masse wieder zu vereinen, mußte man gewisse Gesichtspuncte aufsuchen und, um diese nicht auseinander fallen zu lassen, sie abermals mit einem wenn auch sehr äußerlichen Rahmen umschließen. Dies geschah in Indien einige Jahrhunderte nach Chr. durch Vishnu Sarma, in einem Werk, welches er die fünf Abschnitte: Pancha Tantra oder die fünf Geschichtsammlungen: Panchopakjana nannte. Das Ganze enthält eine Geschichte: Rathschläge zur Belehrung junger Fürsten. Der König Sonca Daroncha hatte nämlich drei lasterhafte Söhne. Auf den Rath seines Ministers Amara Satty versammelte er alle gelehrten Brahmanen, von ihnen Vorschläge zu ihrer Besserung entgegen zu nehmen. Der ausgezeichnetste von diesen, Vishnu Sarma, verfaßte zu diesem Zweck jene fünf Bücher,

wodurch die jungen Fürsten in sechs Monaten völlig gebessert wurden. Die fünf Bücher enthalten folgende Abtheilungen: 1) vom Bruch der Freundschaft 21 Erzählungen; 2) vom Schließen der Freundschaft 6; 3) von der Feindschaft 16; 4) vom Verlust von Vortheilen 11; 5) von der Unbesonnenheit 15.

Hitópadésha.

Panchatantram ist das bewundernswürdige Werk, welches die Grundlage zahlloser Umarbeitungen und Nachahmungen durch die ganze spätere Asiatische und Europäische Literatur hin geworden ist. In Indien selbst wurde sehr bald ein Auszug unter dem Namen die heilsame oder freundliche Unterweisung: Hitópadésha gemacht. Sie entstand zu Palibothra am Ganges und unterscheidet sich von dem ausführlichern Panchatantram dadurch, daß bei ihr das epische Element dem moralisirenden, sententiösen untergeordnet ist, während bei diesem die Erzählung das Uebergewicht hat und die Affabulation, das nutzanwendende Epimythium, als Resultat hervortritt, was poetisch unstreitig schöner ist. Dennoch hat dieser Auszug (deutsch von Max. Müller, Leipzig 1844) das Original in den Hintergrund gedrängt. Im Persischen, dessen Uebersetzung unter dem Sassaniden Nushirvan, der 579 starb, uns einen chronologischen Anhalt gibt, empfing die Hitópadésha den Namen der Fabeln des Bidpai. Die in fast alle Sprachen gemachten Uebersetzungen sind zusammengestellt in der Einleitung zu Ph. Wolfs Uebersetzung der Fabeln des Bidpai, Stuttgart 1837, XVI—LIV. In Indien wurde die Hitópadésha ein Schulbuch und daher mit Anführungen aus dem Gesetzbuch des Manu und aus den Epen überhäuft.

γγ) Die gnomische Didaktik.

Aus der didaktischen Richtung entsprang auch die epigrammatische Gestaltung einzelner ethischer Beobachtungen, welche den Weltlauf schildern und die zum glücklichen Leben nöthige Welt-

weisheit lehren. In diesen geistvollen, höchst zierlich ausgedrückten Gnomen tritt einerseits die Liebe, andrerseits die cynisch religiöse Weltverachtung mit großer Energie hervor. Man suchte diese epigrammatisch pointirten Gnomen, unter denen auch Fabeln, Parabeln, Räthsel und Charaktertypen vorkommen, ebenfalls unter gewisse allgemeinere Gesichtspuncte zu sammeln. Dies geschah vorzüglich in dem Werk des der Zeit nach unbestimmten Bhartrihari, welches in drei Bücher zerfällt: 1) das Buch der Liebe; 2) das Buch der Pflichten und 3) das Buch der Büßung. Die Liebe ist hier schon mit all' der selbstbewußten Gluth und das Pfaffenthum mit all' der Ironie behandelt, die wir später an dem Persischen Hafis so sehr bewundern. Diese trefflichen, im anschaulichen und witzigen Ausdruck meisterhaften Sprüche sind in Europa schon lange bekannt. Ein Holländischer Missionair, A. Roger, übersetzte sie schon 1651 als: die offene Thür zum verborgenen Heidenthum (Opene dewre tot het verborgen heidendoom), von wo sie in's Französische, dann durch Herder unter dem Titel: Gedanken eines Brachmanen ins Deutsche übergingen. P. v. Bohlen gab 1835 zu Hamburg eine Uebersetzung aus dem Sanskrit: die Sprüche der Bhartriharis. Eine Auswahl derselben in noch genauerer Nachbildung gab A. Hoefer in seinen: Indischen Gedichten, 1841. I, 141 ff.

Eine Centurie erotischer Sprüche von großer Sinnigkeit und elegant feelenvollem Ausdruck sammelte Amaru in seinem Amarusakatam (eine Auswahl derselben Deutsch von Rückert im Musenalmanach 1831, 127—143.

Nüchterne Ausbrüche asketischer Weltentsagung, wie der Schlägel der Thorheit: Mohamudgara von Sankara Acharya im achten Jahrh. v. Chr., wurden in der Zeit des Sectenkampfes immer häufiger. (Deutsch v. Bohlen: das alte Indien, II, 375 — 77.)

β) Erotik.

In abstracten philosophischen Ausdrücken kann man auch sagen, daß sich in dieser Periode im Gegensatz zum objectiven

Charakter der ersten ein subjectives Pathos, die Freiheit der Individualität, zu gestalten suchte. In der religiösen Lyrik mußte dasselbe freilich die von der Vedischen Hymnik einmal angeschlagenen Töne wiederholen, in der erotischen aber konnte es die eigenste Empfindung ausklingen lassen. Die Leidenschaft des Inders, die sonst überall in das Maaß der streng vorgeschriebenen Pflichten zurückgedrängt wurde, ließ hier ihre tropische Gluth ungezügelt, außer durch Anmuth und Schönheit, ausströmen. Die erotische Lyrik ließ ihre Flammen in den verschiedensten, kunstreichsten Metren spielen. Sie schmückte die Beschreibung ihrer Gefühle mit den herrlichsten Vergleichen aus der Natur, weshalb die schönsten dieser Gedichte auch zur didaktischen oder descriptiven Poesie gerechnet zu werden pflegen. In dieser Region der Liebespein und der Liebeswonne, in dem Helldunkel, dem Nachtgrauen und den Blitzen, wie in dem Himmelblau und sonnedurchhellten Aetherlicht derselben ist Kalidasa der größte Meister und darum der größte Indische Dichter. Es ist wunderbar, mit welcher Energie er alle Gewalten der Sinnlichkeit zu entfesseln und doch unter der Macht zarter ethischer, verschämt wollüstiger Haltung zu verklären weiß. Man muß sich hier mehr als anderswo die Eigenthümlichkeit Indiens vergegenwärtigen, wo Weiß die Farbe des Lichts, Roth die des Todes und Schwarz die der Liebe ist. Man muß sich vergegenwärtigen, daß ein junger Brahmane, Tschaura, der zum Tode verurtheilt wurde, weil er mit einer Königstochter heimlichen Umgang pflog, auf dem Wege zum Richtplatz hin mit nichts Anderm, als mit dem Preise seiner Geliebten beschäftigt war! Die ihm zugeschriebenen 50 Strophen sind noch erhalten (An die Geliebte, von Tschaurapantschâśika, Deutsch von Höfer a. a. O. I, 119 ff.)

Kalidasa.

Kalidasa ist unbestritten nach dem eigenen Urtheil der Inder der Name ihres größten classischen Dichters und die ihm zugeschriebenen, uns bekannt gewordenen Gedichte rechtfertigen durch ihre lyrische Innigkeit, ihre malerische Schönheit und ethische

Zartheit diese Hochstellung. Er ist in allen Gattungen der Poesie gleich groß gewesen, in der epischen durch Nalodaya und Rhaguvansa, in der dramatischen durch die Sakuntala, in der lyrischen durch ein Gedicht: Sringáratilaka, das Stirnmal der Liebe; durch Rituſanhára, die Versammlung der Jahreszeiten und durch Megadhúta, den Wolkenboten. Der Jahreszeiten werden im Indischen sechs gezählt. Der Dichter hat also eine größere Mannigfaltigkeit, als bei uns, zu schildern. Das Gedicht ist von dieser Seite allerdings descriptiv, aber der eigentliche Nachdruck desselben liegt in der Darstellung der Metamorphose der Liebe in den verschiedenen Jahreszeiten (deutsch von Kosegarten und zuletzt von Höfer in den Indischen Gedichten I, 65 ff.) Ebenso ist in Megadhúta auch ein starkes descriptives Element, allein der Grundton ein elegischer. Ein vom Kailasa nach dem Süden Verbannter redet vom Berge Ramagiri aus die Wolken an, schildert seinen Schmerz, beschreibt ihnen den Weg, den sie gen Norden nehmen sollen, seiner fernen Gattin seine Grüße zu bringen und begleitet die wandernden mit seinen Wünschen. (Deutsch von Max. Müller, Königsberg 1847.) — Daß wir Kalidasa hieherstellen, könnte auffallen, wenn man die gewöhnliche Annahme, daß er im ersten Jahrh. v. Chr. gelebt habe, für richtig hält. Es ist jedoch oben schon bemerkt, daß wir ihn erst einige Jahrhnndert nach Chr. setzen können.

Eine dem Wolkenboten ähnliche Elegie ist in einem Gedicht: von Ghatakarpara vorhanden, der nach Indischen Traditionen ein Zeitgenosse Kalidasas war und diesen durch eine Wette zu seinem Megadhúta veranlaßt haben soll. Es ist auch sehr schön und schildert eine junge Frau, die bei der eingetretenen Regenzeit mit Sehnsucht auf ihren abwesenden Gatten hofft. Sie klagt ihren Schmerz zuerst sich selbst, dann einer Freundin, endlich der ganzen Natur und sendet dem Geliebten zärtliche Grüße mit den Wolken zu. Von einer Spielerei mit Worten am Schluß hat das Gedicht den Namen: Ghatakarparam: der zerbrochene Wasserkrug, erhalten, indem der Dichter, auf solche Weise seinen eigenen Namen einflechtend, gelobt, jedem, der ihn an künstlichen Rhythmen und Reimen besiege, Wasser in einem zerbroche-

nen Kruge holen zu wollen. (Deutsch v. Bohlen: Altes Indien II, 381 — 84).

Das erotische Idyll, Sangita: Jayadeva's Gitagovinda.

Den Gipfel der erotischen Lyrik erreichte Jayadeva in seinem Gitagovinda. Dies ist ein Sangita d. h. eine aus Gesang, Musik und Tanz zusammengesetzte Pastorale. Zum erstenmal begegnen wir hier der bukolischen Poesie. Govinda ist der Name für Vishnu's Incarnation Krishna, während derselbe als Hirt unter den Hirtinnen lebte, von denen er die schöne Radha zu seiner Geliebten erkoren. Die Form des Gedichts ist halb dramatisch in Wechselgesängen sowohl zwischen den beiden Liebenden als zwischen ihnen und den übrigen Hirtinnen, namentlich Radha's Freundin. Alle Launen einer leidenschaftlichen Liebe, ihr Verlangen und Bangen, ihr Schmollen und Grollen, ihr Suchen und Fliehen, ihr Tändeln und Kosen sind mit einer orgiastischen Ueppigkeit beschrieben, die sich in dem wechselnden, überkünstlichen Metrum, in der wollüstigen Musik der Verse widerspiegelt und die lüsternste Sinnlichkeit mit pantheistisch erhabenen Entzückungen vermischt, wie sie nur in Indien möglich waren. (Deutsch zuerst von Majer, dann von Riemschneider, Rückert). Der Wollustkitzel in diesem Gedicht hat in Indien dieselbe Erscheinung hervorgerufen, der wir auch in andern Literaturen bei ähnlichen Anlässen begegnen. Die Inder haben in dieser erotischen Trunkenheit das Symbol einer tiefen theologischen Mystik finden wollen, um unter solcher Auffassung mit gutem Gewissen sich in die Abgründe der Sinnenlust verlieren zu können. Die Indische Theologie sagt: Gott umarmt die Natur — und alle Schlüpfrigkeiten werden ebensoviel Tiefsinnigkeiten.

γ) Die romantische Epik der Mahakavyáni.

Aus der erotischen Lyrik ging eine Umwandlung der Epik hervor, indem man Epen in den künstlichsten Versmaaßen und mit besonderer Ausführung des erotisch sentimentalen Ele-

mentes dichtete. Sie wurden durch jene Tendenz recht eigentlich Kunstwerke in dem Sinn, den Triumph der Form durch Ueberwindung von Schwierigkeiten aller Art zu zeigen und die Inder selbst fassen die vornehmsten hiehergehörigen Producte unter dem Namen Mahakavyáni zusammen. Durch diese Tendenz aber, das lyrische Pathos in die Handlung eintreten zu lassen, wurde das Epos das, was wir heut zu Tage romantisch nennen. Die Indische Weltanschauung neigt ohnehin schon durch ihre Phantastik zum Romantischen. Das Schicksal Nal's und Damajanti's aus dem Mahábhárata so wie das Rama's und Sita's aus dem Ramáyana wurden die Lieblingsgegenstände, welche die Dichter in immer glänzenderen Farben darzustellen wetteiferten. — In beiden Geschichten tritt die Treue der Gattin als das höchste Ideal der Indischen Poesie am Entschiedensten hervor. Die bisher uns bekannt gewordenen hiehergehörigen Werke sind:

Bháravi's Epos: Kirátarjuniya, in 18 Gesängen und 1049 Strophen, worin der Krieg geschildert wird, den Ardschuna gegen Shiva in der Gestalt eines bergbewohnenden Kirata führt.

Mágha's: Sisupálabádha in 20 Gesängen, Kampf des Krishna und der Fürsten, die mit Sisupala gegen ihn sich verbunden hatten.

Kalidása's: Kumárasanbhava, die Geschichte der Geburt des Kumára; ferner: Nalodaya, die Geschichte von Nal und Damajanti in 4 Gesängen, die in den künstlichsten Metren wechseln; ferner: Raghuvansa in 19 Gesängen, die Geschichte von Rama's Geschlecht, namentlich von Rama's Vater Dasaratha.

Kaviraja's: Raghavapándaviya, eine in allen Metren mit dem spielerischen Uebermuth der Virtuosität wechselnde Bearbeitung der Geschichte der Raghaver d. h. des Geschlechts Rama's.

Bhatti's (Bhartrihari's): Bhattikavya in 22 Gesängen und 1520 Sloken, ebenfalls Rama's Geschichte, aber ausdrücklich zur Erläuterung der Grammatik und zur Darlegung kunstvoller Maaße und schwieriger Reime gedichtet. (Schütz: Fünf Gesänge des Bhattikavya 1837.)

Trivikramabhatta's: Damajantikatha, Damajanti's Geschichte.

Sriharsha's: Naishadiyacharita, abermals die Geschichte von Nal und Damajanti, weil Nalas auch den Beinamen des Naishader's hat. Dies Epos führt auch den Titel: Nalachampû, weil es zwischen Vers und Prosa abwechselt, und diese Schreibart Champû genannt wird. Die Geschichte von Rama, von Nal und Damajanti, wurde also jede viermal bearbeitet.

Immer mehr verfielen die Dichter theils in Schwulst und Tändelei, theils in ängstliche Nachahmung berühmter Vorbilder. Geschmacklos häuften sie oft zusammen, was früher, in sparsamer Vertheilung, zur wahrhaften Zierde der Poesie gehört hatte, und traten oft als vollkommene Plagiarier: Kavyachaura's auf, die ganze Stücke von Andern in ihre Machwerke hinübernahmen. (Proben aus den Mahakavyani in Jolowicz Polyglotte 151 — 66.)

δ) Das Drama: Rûpaka.

Schon im alten Epos treffen wir häufig auf Wechselreden. Das Kunstepos bildete den Dialog noch weiter aus. Auch die Lyrik, namentlich in der bukolischen Form des Sangita, bediente sich häufig der dialogischen Form. Pantomimische Tänze, von Chorgesängen begleitet, wie wir sie auch auf den Südseeinseln, in Anahuak und in China gefunden haben, gingen dem eigentlichen Drama voran. Von dem Worte Nata: Tänzer, empfing es daher auch den Namen Nataka, später aber von Rupa: Gestalt, den allgemeinern Namen Rûpaka, weil es Gefühle in persönlicher Charakteristik ausgestaltet. Der Tanz wird in den Righymnen oft erwähnt, wann aber das eigentliche Drama sich hervorgethan habe, wissen wir nicht. Der Natur der Sache nach konnte es erst erscheinen, nachdem nicht nur die Epik, sondern auch die Lyrik als erotische und die Prosa sich ausgebildet hatten, denn, wie es uns wenigstens vorliegt, nimmt es seine Stoffe häufig aus dem Epos, ist reich an Anspielungen auf dessen Helden und Thaten, ergießt das Pathos in den künstlichsten lyrischen Rhythmen, läßt aber das, was der Handlung zufällt, gewöhnlich in Prosa vortragen. Nach Indischer Weise, Alles sogleich als ein Fertiges anzuschauen und mythisch zu personificiren, soll ein

Weiser, Bhárata d. h. also Träger, Sänger, das Drama erfunden und vor den Göttern selber aufgeführt haben.

Das Indische Drama theilt mit dem Chinesischen die Mangelhaftigkeit der scenischen Darstellung. Das Costüm wurde immer beobachtet. Auch muß die Bühne selber: Rangha-Bhúmi, auch Nepathya genannt, mancherlei Maschinerie zugelassen haben. Sitze, Throne, Wagen, auch mit lebenden Thieren bespannt, Waffen, waren durchaus im Gebrauch. Die Schauspieler waren von den Zuschauern durch einen Vorhang getrennt und auf der Bühne war wiederum ein Vorhang, hinter welchem die Schauspieler sich ankleideten, von wo sie hervortraten und von welchem aus die so oft gebrauchten Worte, die man hinter der Scene hört und die gewöhnlich recht entscheidende Vorgänge beschreiben, gesprochen wurden. Die männlichen Rollen wurden durch Männer, die weiblichen durch Frauen gespielt. Schauspielhäuser gab es nicht, weil theatralische Aufführungen nur an bestimmten festlichen oder andern besondern Gelegenheiten, Krönungen, Jahrmärkten, der Geburt eines Sohnes u. s. w. stattfanden und in solchen Fällen die geräumigen Gebäude oder die Concertsäle in den Wohnungen der Reichen unsere Bühne ersetzten. So ist es übrigens noch jetzt.

Das Indische Drama theilt mit dem Chinesischen auch den Mangel an innerer Selbstentwicklung der Handlung. Wenn aber das Chinesische mehr episch nur eine dramatisirte Begebenheit darstellt, so liegt die Eigenthümlichkeit des Indischen in dem Uebergewicht des lyrischen Elementes. Die unendliche Regsamkeit des Gefühls und der Phantasie drängen den Inder dazu, die Handlung in Situationen aufzulösen, in denen sich die Personen durch Sprache und Gesang lyrisch ergießen können. Was im Chinesischen Drama die einzelne sogenannte singende Person noch allein versucht, das ist im Indischen Drama der allgemeine Zustand. Alle Personen gehen von der Prosa in Verse und vom Recitiren der Verse in Gesang über, je nachdem die Schattirung des Pathos es erfordert. Das Chinesische Drama nannten wir das Drama der Macht der Verhältnisse, das Indische können wir das pathologische Drama, das Drama der Leidenschaft nennen. Die Indischen Dramaturgen geben selber

als Zweck des Drama's die Schilderung der Affecte, der Rasas an, deren sie acht Klassen aufstellen: Liebe, Haß, Bewunderung, Ekel, Zärtlichkeit, Wuth, Heroismus und Feigheit oder Schrecken. In dieser vorwaltenden lyrischen Stimmung liegt der Grund, weshalb die wirkliche Handlung auch noch, wie in China, durch viele äußere Mittel verständlich gemacht wird. Prologe, Briefe, verloren gehende Sachen, Gemälde, Erkennungen durch Malzeichen, Monologe, Behorchungen, bei Seite Sprechen, hinter der Scene Rufen, müssen den Verlauf der Begebenheit verdeutlichen helfen. An Geist übertrifft aber das Indische Drama das Chinesische bei Weitem. Die Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Phantasie, die Zartheit und Stärke des Gefühls, die Lebhaftigkeit und Munterkeit des Witzes, versetzen uns hier in eine ganz andere Welt, als sie der Verständigkeit und der Familienbeengtheit China's möglich war.

Das Drama gehörte nicht, wie die religiöse Lyrik und heroische Epik, zu den Sâstrâs, d. h. zu den kirchlich geheiligten Dichtungen, sondern, wie die erotische Lyrik, zur profanen. Das erklärt die außerordentliche Freiheit, mit welcher es die Indischen Zustände und selbst die religiösen auffaßt, indem es die Herrschsucht, Unwissenheit und Heuchelei der Geistlichen nicht selten der Satire preisgiebt; eine Polemik gegen die Hierarchie, welche die gnomische Poesie angefangen hatte. Dennoch mußte auch in ihm als der höchsten Form der Dichtkunst das Ideal aller Indischen Poesie, die Gattentreue, sich wieder zum Mittelpunct machen. Nicht nur die Liebe überhaupt wurde der vornehmste Gegenstand des Drama's, sondern innerhalb dieser sentimentalen Sphäre die Treue der Liebe, insbesondere des Weibes, denn der Mann konnte, wie in China, mehrere Frauen haben. Daher ist in der That Sakuntala dasjenige Schauspiel des Indischen Theaters, welches die absolute Vollendung desselben ausdrückt und es ist eine günstige Fügung, daß durch Jones dies in Europa zuerst bekannt geworden ist. Negativ hat die Theorie des Indischen Drama's die Hoheit dieses Ideals darin anerkannt, daß sie die Darstellung der ehebrecherischen Liebe ausschließt. Es ist verboten, die Parakîya: sie, die das Weib eines Andern ist, zum Gegenstand der theatralischen Intrigue zu machen. Wenn aber

in Sudraka's Michchrakati der Held Tscharudatta, ein verheiratheter Brahmane, eine Courtisane liebt, so verletzt dies nicht die Indischen Begriffe der Heiligkeit der Ehe. Tscharudatta heirathet diese liebenswürdige Hetäre und führt sie in sein Haus, wo seine Gattin sie als ihre Schwester umarmt.

Indische Theorie des Drama's.

Das Theater hat bei den Indern einen unermeßlichen Umfang gewonnen und der subtile Verstand derselben hat die Regeln der Composition in einer weitläufigen Theorie zusammengefaßt, von welcher zur Charakteristik der Indischen Eigenthümlichkeit hier wenigstens einige Hauptpuncte angeführt werden sollen. Wir verdanken die Kenntniß derselben dem Engländer Wilson, dessen Werk: Select specimens of the theatre of the Hindus; Calcutta, 1827. 3 T., von O. L. B. Wolf ins Deutsche übersetzt ist unter dem Titel: Theater der Hindu's, 2 Theile, Weimar 1828. Wilson ist für die Indische Bühne, was Bazin für die Chinesische.

Jedes Stück wird mit einem Vorspiel eröffnet, durch welches die Zuhörer Kenntniß vom Verfasser, seinem Werk, den Schauspielern und den vorausgesetzten Begebenheiten, die sie nothwendig wissen müssen, erhalten. Es besteht immer aus dem Schauspieldirector (Sútradhara d. i. Fadenhalter, Zimmermann, der die Bühne aufschlägt) und einem Mitgliede der Gesellschaft. Der erste Theil dieser Einleitung eröffnet sich mit einer kurzen Segensformel, welche den Schutz einer Gottheit zu Gunsten der Versammlung anruft. Dem Gebet folgt eine Nachricht vom Verfasser des Stücks, die immer in lobendem Ton, und dieser eine Art von captatio benevolentiae.

Nach dieser Eröffnung des Stücks wird es durch Eintheilung in Acte und Scenen fortgeführt. Der Act: Anka, soll durch den Abtritt aller Personen bezeichnet werden. Die Anzahl der Acte kann sich bis auf zehn und darüber belaufen. Der Scenenwechsel wurde durch den Einführer: Pravesáka, angezeigt. Die Lücken der Geschichte mußte der Dollmetscher: Vischkambha ausfüllen und nebenbei die Zuhörer durch Scherz und Possen

unterhalten. Den Schluß des Stücks machte wiederum eine Segnung oder ein Gebet für allgemeines Glück und Gedeihen, gesprochen von der Hauptperson.

Der Inhalt jedes Stücks, Vastu: Wesen, begreift 5 Elemente in sich: Vija, Vindu, Patáka, Prákári und Káryam. — 1) Vija: Samen, ist der Umstand, aus welchem die Begebenheit entspringt; 2) Vindu: Tropfen, ist die unabsichtliche Entwicklung eines Nebenumstandes, der für den Auslauf der Handlung bedeutungsvoll wird; 3) Patáka: Fahne, ist eine Episode, eine Verzierung; 4) Prákári, ein untergeordneter, vorübergehender episodischer Umstand, woran die Hauptpersonen keinen Antheil haben; 5) Káryam: Zweck, Ende, durch dessen Erfüllung Alles erfüllt wird. In der Entwicklung der Handlung zu diesem Ende hin wird unterschieden: 1) Mukham: die Exposition, die vorbereitenden Umstände; 2) Pratimukham: die Metabasis, der secundäre Umstand, welcher die Katastrophe hemmt oder fördert; 3) Gerbha: die Retardation als die verdeckte Verfolgung des Plans, die anscheinend Hindernisse häuft, im Grunde aber die Hauptabsicht befördert; 4) Vimerscha: die Peripetie, der Umschlag ins Entgegengesetzte; 5) Upasanhriti oder Nirvahana: die schließliche Katastrophe.

Sringara: Liebe, ist der Hauptgegenstand des Drama's. Der Held: Nayaka, kann sein Lalita: leichtsinnig; Santa: tugendhaft; Dhirodatta: hochsinnig und doch maaßvoll; Udatta: glühend und ehrgeizig. Aehnlich die Heldin: Nayika. Sie ist Swakiya: Gattin; oder Parakiya: Gattin oder Tochter eines Andern; oder Samanya: ein unabhängiges Frauenzimmer. Die übrigen Personen bilden den Körper: Anga des Drama's. Von ihnen ist der Pilámerdha: der Vertraute des Helden und mitunter der Held der mit der Haupthandlung verwebten Nebenhandlung; Pratinayaka der Gegner und Widersacher des Helden. Eine eigenthümliche Function haben der Vita und der Viduschaka. Der Vita muß in den schönen Künsten wohl bewandert sein und erscheint als der Gefährte eines Mannes oder Frauenzimmers. In letzterm Fall ist dasselbe eine Courtisane. Gewöhnlich wird er im vertrauten und angenehmen, jedoch abhängigen Verhältniß zu seinem Gefährten dargestellt, nie aber

verächtlich gemacht. Der Viduschaka, eine Mischung von Schlauheit und Einfalt, voll Neigung zum Wohlleben und voll Liebe zur Bequemlichkeit, spielt den Possenreißer, immer lebhaft, zuweilen witzig, obgleich sein Scherz keinen sehr hohen Flug nimmt. Er ist der demüthige Gefährte, nicht der Diener eines Fürsten oder vornehmen Mannes und merkwürdiger Weise immer ein Brahmane. Schon sein Aussehen, sein Alter und sein Anzug sollen ihn lächerlich erscheinen lassen. — Die Nayika hat ebenfalls immer ihre Vertraute und der dazu passendste Charakter ist die Milchschwester. Wo Königinnen die Helden sind, wird die Rolle einer Favoritin mitgetheilt. Weibliche Fromme nehmen darin eine große Breite ein und sind gewöhnlich aus der Buddhasecte. — Die untergeordneten Charaktere beider Geschlechter werden aus jeder Classe der Gesellschaft genommen und selbst die Tschandala's finden darin eine Stelle.

Der gewöhnliche und der heitere Unterhaltungsstyl ist Prosa; Betrachtungen aber oder Beschreibungen voller Schwung sind in Versen abgefaßt. Jede Art von Sanskritmetrum wird bei ihnen in Anwendung gebracht, vom Anuschtabh bis zum Dandaka d. h. von Versen in 4 achtsylbigen Zeilen bis zu solchen, die eine beliebige Sylbenzahl von 27 bis 199 enthalten. Der Held und die Hauptpersonen sprechen Sanskrit, die Frauen aber und untergeordneten Personen Prakrit. Dies ist nicht im grammatischen Bau, sondern als ein weicherer Dialekt unterschieden, der wieder viele Modificationen hat. Die Heldin und die weiblichen Hauptpersonen sprechen Sauraseni; Begleiter königlicher Personen Magadhi; Diener und Kaufleute halbmagadhisch, Arddha; der Viduschaka Prachi, den östlichen Dialekt; Schelme Avantika, den Dialekt von Ougein; Intriguanten den Dialekt von Dekhin. Kuhhirten, Ausgestoßene und Jäger bedienen sich ihrer respectiven Sprachformen; selbst die Bösen haben ihren eigenen Jargon und die Dämonen: Pisácha's, reden auf der Bühne einen eigenen Prakritdialekt, Paisáchi genannt. Diese Sprachvermannigfaltigung unterstützt die Individualisirung und ist in so ausgedehnter Weise nur dem Indischen Theater eigenthümlich.

Die dramatischen Gattungen zerfallen in zwei Classen, in die Rúpaka's und in die Uparúpakas. Die erstern unter-

ſcheiden ſich wieder in 10, die letztern ſogar in 18 Arten. Mehre dieſer Unterſchiede ſind rein äußerlich, namentlich in Anſehung der Anzahl der Acte, andere jedoch ſind ſo charakteriſtiſch, daß ſie uns einen tiefen Blick in die Organiſation des Indiſchen Drama's werfen laſſen und daher wohl eine kurze Erwähnung verdienen. Es läßt ſich nicht verkennen, daß in ihnen die Tragik und Komik ſchon viel entſchiedener, als im Chineſiſchen elementaren Drama, auseinandertreten. Daß aber die Tragik nicht zur völligen Reinheit durchdringen konnte, liegt in den Principien der Indiſchen Weltanſchauung. Was wir als Schickſal im Indiſchen Epos und Drama finden, iſt gewöhnlich der Fluch, den Jemand in der Heftigkeit des Affects ausſpricht. Ein ſolcher Fluch geht nach Indiſcher Vorſtellung unaufhaltſam in Erfüllung und kann durch Nichts wieder aufgehoben werden. Dem Fluchenden kann hinterher es ſogar leid thun; er kann den Wunſch haben, ſeinen Fluch zurückzunehmen, allein umſonſt. Alle Götter vermögen nichts gegen ein ſolches Effatum. Um daher die unerbittliche Schranke zu modificiren, bleibt nichts übrig, als noch andere Verhängniſſe in der Form von Bedingungen hinzuzufügen. Der Held ſteht folglich einem ſolchen Schickſal nicht als derjenigen Macht gegenüber, die als eine allgemeine den Inhalt der ſittlichen Nothwendigkeit zu repräſentiren vermöchte, ſondern in der That der Caprice des Zufalls. Selbſt in der Sakuntala iſt das Schickſal am Ende doch der Fluch eines Büßers, der ſich höchſt anſpruchsvoll darüber empört, daß das liebezerſtreute Mädchen ihm, dem gänzlich Unbekannten, nicht ſofort beim erſten Begegnen alle prätendirte Ehrfurcht bezeugt. Das Gefühl der ethiſchen Unzulänglichkeit mag es geweſen ſein, welches die Indiſche Theorie dazu beſtimmte, ein Drama mit einem unglücklichen Ausgang ganz zu verbieten und daher auch den Tod von der Bühne zu verbannen. In China ſind die poſitiven Geſetze das Schickſal und das Chineſiſche Drama nimmt daher keinen Anſtand, ſowohl die Begehung von Mord als auch die Todesſtrafe auf dem Theater darzuſtellen. In Indien aber wird das Schickſal zu einem phantaſtiſchen Zauber, der für die unmittelbare Anſchauung durch eine glückliche Löſung erträglich wird, bei einem gräßlichen Ausgang aber das

ſittliche Gefühl zu tief verletzen würde. Vorſtellen läßt ſich dergleichen eher, als ſehen und hören. Ein weiteres Hinderniß für die reine Durchbildung der Tragik liegt aber auch in dem ſchon erwähnten Umſtande, daß der Mann mehrere Frauen haben und der Kſchattriya ſich mit einer Schönen nach der Gandharvenehe d. h. ohne alle Ceremonie ſofort vermählen kann. Hiedurch wird der Liebe die Energie der gegenſeitigen Einzigkeit geraubt. Nur vom Weibe, nur von der Gattin wird die Treue ſchlechthin gefordert, nicht vom Manne. Die Gandharvenehe aber iſt die Ehe des Naturzuſtandes, höchſt bequem für die plötzlich Entflammten, allein die Ehe als Grund der Familie gefährdend. Der Kampf der Liebenden kann daher niemals in die letzte Tiefe hinabdringen. Tſcharudatta empfindet in Mrichchakati an ſeiner Ehe gar kein Hinderniß, ſeiner Leidenſchaft für Vanſantaſena, eine Hetäre, zu huldigen und der König Dushantas hat Sakuntala kaum erblickt, als er auch ſofort mit ihr das bräutliche Lager beſteigt. Wie alſo die Tragik zwar ſchon höher ſteht, als die Chineſiſche, weil ſie wenigſtens nicht vom Criminalcodex, vielmehr von wunderbaren Fügungen abhängig iſt, wie ſie aber doch noch auf einer untergeordneten Stufe der Nothwendigkeit ſtehen bleibt, ſo erhebt ſich auch die Indiſche Komik zwar ſchon weit über die Intrigue und den Spaß der Chineſiſchen, kann jedoch auch noch nicht zum ächten Humor ſich geſtalten, weil ihr noch die Kraft eines wirklich freien Selbſtbewußtſeins mangelt. Der Inder kommt im Komiſchen zum Scherz, d. h. zum phantaſtiſch-neckenden Spiel mit Vorſtellungen und zur Satire, die er vorzüglich gegen Fürſten und Miniſter, gegen Prieſter und Mönche ſchleudert, allein er kommt noch nicht dazu, über ſich ſelbſt zu lachen.

Das Rupaka kann nun ſein:

1) Das Nâtaka, das wahrhafte, das im Indiſchen Sinn ideale Schauſpiel, deſſen Gegenſtand immer bedeutend und berühmt ſein muß und nur erhabene oder würdige Perſonen darſtellen darf, Götter, Halbgötter, Fürſten. Nur Eine Leidenſchaft und damit auch nur Eine Handlung darf ſtattfinden, Liebe und Heroismus. Die an ſich einfache Handlung muß die einzelnen Begebenheiten erzeugen, ſo daß nichts Fremdes von Außen als Epiſode oder Unterbrechung herangezogen wird. Das Stück

darf nicht weniger als 5 aber auch nicht mehr als 10 Acte haben und die Diction soll hervorstechend und abgerundet sein. Hieher gehört Sakuntala, Mudra Rakschasa u. s. w.

2) Das Prakarana, dem Nátaka ähnlich, jedoch ohne einen so hohen Rang zu behaupten. Es ist das bürgerliche Schauspiel, wie wir es nennen würden. Die Fabel muß eine bloße Fiction aus dem wirklichen Leben, indessen aus einer achtungswerthen Classe der Gesellschaft sein. Der passendste Gegenstand dazu ist die Liebe. Der Held muß den Rang eines Ministers, Brahmanen oder angesehenen Kaufmanns inne haben; die Heldin kann ein Mädchen von guter Familie oder eine Vesya: Courtisane sein. In jenem Fall heißt das Stück Suddha: rein, in diesem Sankira oder vermischt. Ein Beispiel für den ersten ist Málati und Mádhava, für den zweiten Mrichchakati.

3) Das Samavakára stellt einen Mythus in 3 Acten dar, von denen der erste 9, der zweite 3½ und der dritte 1½ Stunde einnehmen muß. Einen einzelnen Helden gibt es darin nicht, sondern es treten zehn bis zwölf Helden darin auf und obwohl die Liebe berührt werden darf, so soll doch der Heroismus die vorherrschende Leidenschaft sein. Ironisches Lob und offenbare Herausforderung, Kämpfe, das Erstürmen von Städten u. s. w. können dargestellt, Pferde, Elephanten und Streitwagen auf die Bühne gebracht werden, die deshalb in freier Luft errichtet werden muß. Es ist das Spectakelstück, dessen glänzendster Theil die Processionen sind. Ein Beispiel ist Samudra Mathanam aus der ältern Zeit. 1820 wurde der Einzug Rama's und Sita's in Benares aufgeführt und gewährte einen reichen und malerischen Anblick.

4) Das Dima ist dem Samavakára ähnlich, beschränkt sich aber auf Darstellung schrecklicher Begebenheiten, Beschwörungen, Belagerungen, Schlachten, in 4 Acten, wie in dem Drama Tripuradhara, welches die Vernichtung des Dämon Trigura durch Shiva darstellt und worin 3 Städte verbrannt werden.

5) Das Ihámriga, ein Intriguenstück in 4 Acten. Der Held ist ein Gott oder hervorragender Sterblicher und die Heldin eine Göttin. Der Held darf unglücklich, aber nicht durch den Tod endigen. Als Beispiel gilt Kusumúsekhara Vijaya.

6) Das Bhana,

7) Das Vyáyoga,

8) Das Anka und

9) Das Vithi sind einactige Stücke; das erstere ein Monolog, der jedoch durch Beziehung auf einen fingirten Zwischenredner dialogisirt werden kann; das zweite eine kriegerische, Liebe und Komik ausschließende Handlung; das dritte ein einleitendes oder supplirendes Drama; das vierte eine Liebesgeschichte in einem komischen Dialoge voll Zweideutigkeiten, Scherzen, Wortspielen, Wortverdrehungen, Repliken, Ironie und Fopperei.

10) Das Prahasana, die possenhafte Satire, deren Begebenheit erdichtet sein muß und deren Held ein Büßer, Brahmane, ein König oder ein Schuft sein kann. Das übrige Personal setzt sich aus Hofleuten, Dienern, Bettlern, Spitzbuben und Huren zusammen und die untergeordneten Personen müssen niederes Prakrit oder einen Localdialekt reden. Hasyarnava (der See des Lachens), Kautuku Servasva, Dhurtta Nartaka sind Beispiele dieser Gattung; Wilson hat Auszüge aus ihnen gemacht. Nehmen wir die uns bekannte allegorische Satire: Prabodhachandródaya hinzu, so können wir uns wohl eine Vorstellung dieser Farçen machen, die in ihrer Schärfe, Laune und Freimüthigkeit nicht selten auf dem Wege zur wahrhaften Kömödie sind.

Die Uparúpaka's sind fast sämmtlich dem niedern Lustspiel gehörig und enthalten zwar 18 Spielarten, deren Differenzen jedoch sich auf mehr äußerliche Modificationen beschränken, die vorzüglich darauf gerichtet sind, sich der Masse oder einzelnen niedrigen Ständen anzupassen. Gesang, Tanz: Nritta, Pantomime: Nritya, geben dem Natyasáraka, dem Uttathya, dem Kayya, dem Hallisa eine opernhafte Tendenz. — Das zweiactige Prasthana, ebenfalls mit Musik, Gesang und Tanz verbunden, ist eigentlich ein Natyasáraka, worin Liebe und Heiterkeit walten, aber Held und Heldin sind Selaven und die Uebrigen Ausgestoßene. Es ist das Drama für die Verworfenen. — Das vieractige Silpaka spielt an einem Orte, wo Leichname verbrannt werden (ein Ort, der aber auch gern seiner Schauernisse halber in andern Dramen benutzt wird, z. B. in Málati

und Mádhava). Der Held ist ein Brahmane und sein Vertrauter ein Ausgestoßener. Zauberei und Wunder machen die Haupthandlung aus. — Ein ganz eigenthümlich Indisches Drama ist das Sanlapaka, das bis zu 4 Acten haben kann und dessen Held ein Sramana, ein Ketzer ist. Controverse, Betrug, Gewaltthat und Krieg machen seinen Inhalt aus. — Daß ein Uparupaka in der poetischen Qualität den Rupaka's nicht nachzustehen braucht, sehen wir daraus, daß Kalidasa's Vikramorvasi in die Uparúpaka fällt. Es gehört zu einer Art, die man Trotaka nennt.

Indische Dramatiker.

Die hier gegebene Uebersicht reicht hin, sich von der außerordentlichen Fruchtbarkeit und Elasticität des Indischen Drama's einen vortheilhaften Begriff zu machen. Wir sehen alle Gattungen vertreten, vom idealen Drama an durch das bürgerliche Schauspiel, das Spectakelstück, die Intrigue und Farçe, durch die komödische Satire, das Lustspiel, das Singspiel, die Pantomime, bis zu Dramen hin, welche die individuellsten Absonderlichkeiten Indischen Lebens, Pariahs, Zauberei und Ketzerei, zu ihrem Gegenstand haben. Eine Geschichte aber dieses an Geist und Phantasie so reichen Drama's ist noch nicht möglich, weil die positiven chronologischen Bestimmungen, die wir besitzen, zweifelhaft sind und erst durch historische und philologische Kritik allmählig eine größere Sicherheit gewonnen werden kann. Einen Haupthalt für die Zeitbestimmung liefert uns auch hier der Buddhismus. Da derselbe erst im siebenten und achten Jahrh. n. Chr. aus Vorderindien verdrängt ward, so können wir annehmen, daß Stücke, in denen derselbe noch unbefangen dargestellt wird, noch in die ersten Jahrhunderte vor oder nach Chr. fallen, wie dies in Kalidásas und Bhavabhuti's Dramen der Fall ist. Nach dem Siege der Brahmanischen Orthodoxie in Vorderindien trat aber aus seinem Schooße die Entzweiung der Secten um so nachdrücklicher hervor, bis auch über diese die Vedanta den Sieg davon trug und, bald als Vishnuismus, bald als Shivaismus, die Vedische Offenbarung als mit der denkenden Vernunft in Einklang darstellte.

Die Indischen Dramatiker hatten an dem Epos eine unerschöpfliche Fundgrube. Man fühlt ihnen sogleich an, wie sie von den großen Anschauungen desselben getragen werden und wie ihnen diese Voraussetzung einen Schwung gibt, welcher dem Chinesischen Theater unmöglich war. Nach Indischer Manier, die Geschichte in Mythe zurück zu verwandeln, soll das Drama sogleich vollendet von Bhárata geschaffen sein. Er soll vor den Göttern in Indra's Himmel das erste Drama: die Gattenwahl der Lakschmi, aufgeführt haben, an welcher Sage nun wohl nichts, als das Charakteristische des Gegenstandes, merkwürdig ist.

Kalidâsa erscheint sogleich als der classische Dramatiker. Die Beschaffenheit der Volksidiome in seinen Dramen, die Erwähnung Griechischer Sclavinnen im Gefolge der Könige, das Verhältniß endlich zu Bhavabhuti's trefflichen Stücken, die mit Sicherheit erst in das achte Jahrh. n. Chr. gehören, lassen ihn erst einige Jahrhunderte nach Chr. setzen. Wir haben von ihm bekanntlich drei Dramen. Sakuntala, die wir auch wohl als den Erkennungsring bezeichnen, ist ein Nâtaka, worin das Sanskrit seine höchste Vollendung erreicht hat. — Vikramorvasi, das wir auch als: der Held und die Nymphe citiren, ein Trotaka, ist in der Structur die vollkommenste Analogie zur Sakuntala, denn der Gang der Handlung und die Mittel zur Lösung der Verwicklung sind der Sache nach dieselben. Seine Sprache ist aber noch geistvoller und in einer bewundernswürdigen musikalischen Steigerung begriffen. Die im weichen Prakrit gehaltenen Gesänge, mit denen der liebekranke Pururavas die ganze Natur um sich anspricht, Urvasi zu suchen, bis er sie in einer Weinrebe wiederfindet, die sich in seiner Umarmung zum warmen Pulsschlag des Lebens zurückverwandelt, müssen zu dem Zartesten und Schönsten gerechnet werden, was die Poesie jemals hervorgebracht hat. — Malavikagnimitra, welches die sehr verwickelte Familiengeschichte des Königs Agnimitra zu Vidisa im zweiten Jahrh. v. Chr. behandelt, steht diesen beiden Dramen so sehr nach, daß Manche es gar nicht dem Kalidâsa zuschreiben mögen. Es ist noch unübersetzt; die Sakuntala 1833 und Vikramorvasi 1839 deutsch von Hirzel.

Sudraka wird als König Ujayini genannt, ohne daß wir bis jetzt seine Zeit genauer anzugeben vermöchten. Er ist Verfasser der Mrichchakati d. i. des Kinderwägelchens, von Mrid: Lehm und Kata: Wagen. Dieser Name ist ganz zufällig, weil der Sohn des armgewordenen Brahmanen Tscharudatta nur einen kleinen Wagen von Lehm hat und gern, wie der Sohn des nachbarlichen Gutsbesitzers, einen goldenen hätte. Keines der uns bekannten Dramen enthält so treue und mannigfaltige Genrebilder Indischer Sitten. Das Treiben auf den Straßen, das Innere der Häuser, die Pracht der Paläste, die Schönheit der Gärten, der feierliche Pomp eines Gerichtshofs, der Brand eines Scheiterhaufens, in welchem Tscharudatta's Gattin sich stürzen will, die Schrecken der Richtstätte, welcher Tscharudatta unter Trommelschlag zugeführt wird, bieten uns ein reiches Gemälde dar. Eine Courtisane: Vasantasena, voll von edler, tiefempfundener Leidenschaft für Tscharudatta, macht den interessanten Mittelpunct desselben aus. Der Gegner des Brahmanen, der Prinz Sansthanaka, ein recht blasirter, nichtswürdiger Wüstling, kokettirt mit beständigen aber falschen Citaten aus den alten Epen, und ist eine psychologisch wahre Schilderung brutaler Bosheit, gegen welche die Humanität der Tschandala's, die den Brahmanen zum Richtplatz führen und ihn unterwegs auf die zarteste und würdigste Weise trösten, sehr pikant contrastirt. (Uebersetzt im Theater der Hindus I.)

Bhavabhuti oder Srikantha, ein Südindischer Brahmane, lebte im achten Jahrh. n. Chr. und zeichnete sich vorzüglich durch Darstellung großartiger Naturscenen aus. Wir besitzen von ihm drei Dramen. Mâlati und Mâdhava oder die heimliche Heirath, in 10 Acten, enthält eine recht sentimentale Liebesgeschichte, wie der Sohn eines Ministers, Mâdhava, der zu Ujayini studirt, bei dem Frühlingsfeste im Hain des Kama sich in Mâlati, die Tochter eines Ministers, verliebt, sich mit ihr heimlich unter dem Schutz einer Buddhapriesterin vermählt, von ihr getrennt und mit ihr wieder nach einem wahnsinnig leidenschaftlichen Umirren in romantischer Bergwildniß, wunderbar vereinigt wird. In diesem Drama, das im Theater der Hindus, Th. II, übersetzt ist, kommt auch der Tempel der Durga und eine

von Dämonen umschwärmte Leichenbrandstätte vor, auf welcher Mádhava, bei aller Zartheit erotischer Gefühlsüberschwänglichkeit, doch nicht ansteht, rohes, frisches Menschenfleisch, das er gekauft hat, zu opfern! Aecht Indisch! Die beiden andern Dramen Bhavabhuti's, die an edler Kraft der Sprache nicht nachstehen, sind aus Rama's Geschichte entnommen. Es ist Mahavira Cheritra in 7 Acten und Uttara Rama Cheritra in 7 Acten. Letzteres schließt mit einer Bühne auf der Bühne, indem Lakshmana, Rama's Bruder, ein Theater errichtet, auf welchem er ein Stück Valmiki's, des Dichters des Ramayana: Sita's Leiden, darstellt, bei dessen Anschauen Rama ohnmächtig und erst von der wirklichen Sita in's Leben zurückgebracht wird. (Im Auszug im Theater der Hindu's, Th. II.)

Bhatta Narayana, ein Brahmane aus der Familie Sandilya, im achten oder neunten Jahrh. hinterließ ein Drama in 6 Acten: Veni Samhara, das Binden der Haarflechten. Der Stoff ist aus dem Mahábhárata genommen und der Titel bezieht sich darauf, daß die Pantschalerin Draupadi von dem Kuru Duchsasana bei den Haaren in den Saal der Könige geschleift wurde, so wie darauf, daß Bhima, als sie den Scheiterhaufen besteigen will, sie ebenfalls an den Haaren festhält.

Sri Herscha Deva, ein König von Kaschmir, im eilften Jahrh. hat ein Lustspiel in 4 Acten: Retnávali oder das Halsband hinterlassen, das als ein vorzügliches durch Eleganz der Sprache ausgezeichnetes Conversationsstück gelten kann. Ein Fürst verliebt sich in ein Kammermädchen seiner Frau und erhebt sie schließlich nach vielen Eifersuchtscenen zu ihrer Mitgemahlin.

Raja Sekhara, der Minister eines Fürsten von Udayapur oder Dhondar, am Ende des eilften oder Anfang des zwölften Jahrh., nahm einen ehrenvollen Platz in der Literatur seiner Zeit ein. Er verfaßte ein Familiengemälde, ein Lustspiel in 4 Acten: Vidha Salabhanjika oder die Bildsäule; ferner ein Nátaka in zwei Acten: Bhála Bhárata oder Prachan da Pandava: die beleidigten Pandu's, worin er die Beleidigung Draupadi's durch Duchsasana und die Rache Bischmasena's an demselben für diese Schmach darstellte; auch ein Bála

Rámáyana soll er geschrieben haben; als ein Musterstück im Sáhityaprakrit wird von ihm angeführt: Karpura Manjari.

Visakadhattas aus dem zehnten oder eilften Jahrh. soll der Verfasser sein von Mudra Rakschasa oder das Siegel des Ministers. Es ist ein politisches Drama, worin eine Reihe machiavellistischer Stratageme nicht ohne Geschick und mit Würde entwickelt wird. Der Inhalt betrifft die Versöhnung Rakschasa's, des Ministers des Vanda, des letzten Königs von Palibothra, mit dem Brahmanen Chanakya und dem Fürsten Chandragupta, auf deren Betrieb Vanda ermordet wurde. Durch die Intrigue Chanakya's wird er dem Fürsten, zu dem er sich geflüchtet hatte, verdächtigt und von diesem entlassen. In seiner Hülflosigkeit erfährt er die Gefahr eines theuern Freundes, den Chanakya im Begriff ist, hinrichten zu lassen. Um denselben zu befreien, überliefert er sich seinen Feinden, aber gegen seine Erwartung bieten sie ihm den Rang und die Gewalt eines Premierministers an und Alle versöhnen sich. Nicht allein an den Asiatischen Höfen werden Schändlichkeiten, zu politischen Zwecken begangen, verziehen und können neben großen Tugenden und persönlicher Liebenswürdigkeit bestehen. Diese Maximen in einfacher Verwicklung und so dargestellt zu haben, daß die Handelnden allem Privatinteresse ferne bleiben, ist das Verdienst des Dichters.

Krishna Misra im eilften und zwölften Jahrh. hat eine jener allegorischen Satiren verfaßt, die einen Ansatz zur großen Komödie verrathen: Prábodha Chandródaya: der Mondesaufgang der Erkenntniß. Der Inhalt ist die Versöhnung der Wissenschaft mit dem geoffenbarten Glauben. Alle Momente des Kampfes dieser Mächte des Geistes treten personificirt auf. Der Irrthum, aus Selbstsucht entspringend, läßt die Wahrheit der Religion verkennen. Er verbindet sich mit allen Lastern, mit der Wollust, Ketzerei, Scheinheiligkeit u. s. w. Dieser Gruppe steht nun die von ihr bedrängte Religion gegenüber, welcher das Mitleid und die Ruhe tröstend sich beigesellen. Allein die Passivität des einsamen Denkens genügt nicht, sondern Irrthum und Selbstsucht müssen auch durch die That überwunden werden. Diesen Kampf führt die Intelligenz mit dem Verstande und der Aufklärung durch. Die Selbst-

ſucht vermag nur ſolche zu beſiegen, die im Grunde ſchon beſiegt ſind, weil ſie der Sinnlichkeit fröhnen und einer weiblichen Umarmung nicht Widerſtand leiſten können. In kecken Scenen, mit ſcharfen Worten, werden die Buddhiſten und Dſchaina's, die Hauptgegner der Vedanta, perſiflirt. Die Offenbarung dagegen erkennt ſich mit dem Verſtande, welcher den aufrühreriſchen Egoismus glücklich überwindet, in Uebereinſtimmung und der Urgeiſt ſelber erkennt in beiden, im Supernaturalismus wie im Rationalismus, ſich als ſich ſelbſt an, ein Schluß, der ebenſo tief als ſchön iſt. (Zum erſten Mal aus dem Sanskrit in's Deutſche überſetzt von Goldſtücker, mit einem Vorwort eingeführt von K. Roſenkranz, Königsb. 1842. — Metriſch 1846 von Hirzel.)

Murari misra aus dem dreizehnten oder vierzehnten Jahrh. hat die Geſchichte des Rama in einem ſiebenactigen Drama: Anergha Raghava behandelt, ein Werk, das in den Schulen der Pandits außerordentlich berühmt, der Gegenſtand verſchiedener Commentare und eine Lieblingsquelle zu Beiſpielen des dramatiſchen Styls für die Rhetoriker wurde. Murari's Sprache iſt von gutem Geſchmack ſo weit entfernt, als ſeine Gedanken von wahrhafter Tiefe und Sinnigkeit, aber ſie hat Verdienſt. Als Beiſpiel eines gut ausgearbeiteten Styls iſt ſie unübertrefflich. Die ſchwierige und harmoniſche Zuſammenſtellung der Worte verräth viel Mühe und eine wunderbare Gewalt über die Sanskritſprache. Eine Folge davon iſt der Mangel an Deutlichkeit, der eben zum Studium zwingt.

Seit dieſer Zeit hat ſich das Indiſche Drama bis auf unſere Tage in immer neuen Stücken erhalten und Wilſon a. a. O. hat uns Auszüge aus Schauſpielen, Heldenſtücken, Luſtſpielen und Poſſen gegeben, die den beiden vorigen Jahrhunderten angehören. Sie ſind im Werth höchſt ungleich, im Allgemeinen aber nur Reproductionen des ältern Theaters, ſo daß ſich die benutzten Vorbilder oft ganz beſtimmt nachweiſen laſſen.

Indiſche Dramaturgen.

Mit dem ſeit dem eilften Jahrh. beginnenden Verfall des Drama's erzeugte ſich eine dramaturgiſche Literatur von großem

Umfang, welche uns einen neuen Beweis für die außerordentliche Theilnahme gibt, deren sich das Theater bei den Indern erfreute. Einzelne Dramen wurden commentirt. Einzelne Seiten der dramatischen Production z. B. die Darstellung der Affecte: Rasa's, wurden monographisch entwickelt. Die Theorie des Drama's wurde sowohl in Werken der allgemeinen Rhetorik und Poetik, als auch in besondern Untersuchungen abgehandelt. Von Bhárata selber, der als der älteste dramatische Dichter gilt, gibt es Sutra's, in denen die Grundsätze der Dramatik festgestellt sind. Beispielsammlungen aus den besten Dramen wurden angelegt, diese Regeln zu erläutern.

Ausschließlich der dramatischen Kritik gewidmet und eine Beschreibung der 10 Rupaka's mit Text und Beispielsammlung enthaltend ist die Dramaturgie des Dhananjaya: Dasarupaka, die zehn Rupaka; daß sie wohl nicht früher, als im zwölften Jahrh. geschrieben worden, läßt sich daraus schließen, daß in ihr eine Menge Stellen aus dem Lustspiel Retnávali angeführt werden. — Das Sarasvati Kanthábharana von Bojathája in derselben Zeit ungefähr behandelt in 5 Büchern die Rhetorik und Poetik überhaupt und im fünften Buch die dramatische Poesie nach ihren Einzelheiten. Es citirt Stellen aus Retnávali, aus Mudra Rakschasa, aus Veni Samhara. — Das Kávya Prakasa von Mammatta Bhatta aus Kaschmir, eine allgemeine Rhetorik und Poetik in 10 Büchern, bespricht auch die dramatische Gattung, ohne bei den vielen Auszügen, welche es beispielsweise gibt, die Verfasser und Titel der Stücke zu nennen. — Ebenfalls eine allgemeine Poetik in 10 Büchern, von denen das sechste die dramatische Technik behandelt, ist das sehr berühmte Sáhitya Derpana von dem Arzte Bisvanath Karsiraja, einem Bengalischen Pandit. — Das Sangita Retnakara von Sarngi Deva, der schon Boja unter den Vorgängern seiner Wissenschaft nennt, behandelt den Gesang, den Tanz und die Gesticulation. — Aehnliche Werke, wie die genannten, haben sich ins Unendliche hin vermehrt.

3) Die mundartliche Volkspoesie.

Die Vedische Poesie als hymnische, als heroisch-epische und als Legende, war das breite Fundament der Indischen Dichtung. In der Didaktik, Erotik, romantischen Epik und Dramatik erreichte dieselbe die Vollendung ihrer kunstmäßigen Ausbildung. Das Drama wurde die Form, welche alle Zustände des Indischen Lebens auf das Beweglichste und Treueste abspiegelte und doch immer wieder auf die Grundanschauungen des Mahâbhârata und Râmâyana zurückging. Die theatralische Dichtung wurde die populärste, die allen Richtungen, allen Ständen, allen Secten, jedem Geschmack sich anschmiegte. Aber sie enthielt auch den Auflösungsproceß der classischen Poesie in sich. Sie gab der Wirklichkeit ihr Recht, indem sie neben dem Sanskrit auch das Prakrit und zwar in allen seinen Modificationen aufnahm. Die Poesie wurde seit dem vierzehnten Jahrhundert Volkspoesie der verschiedenen Idiome des großen Indiens. Das Bengalische, das Tamulische u. s. w. entwickelte sich zu selbstständigen Literaturen und die Poesie ahmte in ihnen nicht nur den Vorbildern der Sanskritpoesie nach, sondern dichtete auch treffliche Lieder, die wir als wahrhafte Volkslieder anerkennen müssen.

Die Gattung der Poesie, welche der positive Ausdruck der Auflösung wurde, war die erzählende Unterhaltungsliteratur, die neben dem Theater hinlief und ihm häufig den Stoff für seine Compositionen darbot, ähnlich, wie uns dies Verhältniß schon in China begegnet ist. Man kann wohl sagen, daß auch in Indien diese Erzählungen dasselbe sind, was die Novelle und der Roman in China, allein sie unterscheiden sich vom Roman durch ihr mährchenhaftes Element. Die phantastische Verknüpfung der Mythologie mit novellistischen und romanhaften Stoffen brachte eine ganz eigenthümliche Gattung hervor, für welche der Name Katha, der an sich auch nur, wie Akjana, Erzählung bedeutet, vorzüglich in Gebrauch kam.

Schon im alten Epos ist eine starke Neigung vorhanden, Geschichten zur tröstenden oder belehrenden Unterhaltung zu erzählen. In dem Panchatantram wurden die einzelnen Ge-

schichten schon die Hauptsache und die sie zusammenhaltende Erzählung nur eine mechanische Einheit, eine Form, die von da ab für die Sammlungen einzelner Geschichten stereotyp wurde. Die Indische Literatur brachte viele solcher Sammlungen hervor. Einige der bekanntesten sind folgende:

Sinhâsana dvâtrinsati, die Erzählungen der 32 verzauberten Statuen, die den Thron des Königs Boja umgaben. Sie sind in verschiedenen neueren Mundarten Indiens gedruckt;

Vetâla panchavinsati, die 25 Mährchen, die ein in einem Leichnam eingeschlossener Dämon dem Könige Vikramaditya erzählt;

Vikrama charitram, worin der König Vikramaditya; Vira charitnam, worin der König Salivahana; Purusha parikscha, worin der König Hammira, der den Muhamedanern lange Widerstand leistete, die Hauptrolle spielt;

Suka saptati, die 70 Erzählungen der Papageien, die sehr beliebt sind;

Kadambari von Bhana Bhatta, voll kunstreichen Redeschmucks;

Dasa Kumara charitram, die Abenteuer der zehn Prinzen, von Dandi;

Kathârnava: das Meer der Erzählungen in 4 Büchern. Diese bunte Sammlung ist dem Kingkuhikuen zu vergleichen. Sie nimmt schon wieder andere Sammlungen in sich auf, im ersten Buch die Vetala panchasinsati, im zweiten Sinhasana dvatrinsati.

Somadeva's Vrihat Katha.

Sri Somadeva Bhatta schrieb sein Werk, wie er am Schluß desselben erzählt, zur Erheiterung der Großmutter des Herscha Deva, jenes Königs von Kaschmir im eilften Jahrh., dem wir schon als dem Verfasser des Lustspiels Retnávali begegnet sind und an dessen Hof die Sanskritliteratur noch eine letzte Glanzperiode feierte. Herscha Deva schrieb auch gegen die verschiedenen philosophischen Schulen ein polemisches Lehrgedicht: Khandana, der Spalter, und begann eine epische Bearbeitung

der Geschichte von Nal und Damayanti: Naischadhiyam, deren Vollendung jedoch sein Tod unterbrach. In dieser blühenden Zeit, in der schönsten Alpenlandschaft Asiens, sammelte und bearbeitete Somadeva nicht aus eitlem Streben nach Ruhm, sondern aus Liebe zur Sache die Mährchen in seinem Vrihat Katha, d. h. der großen Erzählung oder: Katha sarit sagara, dem Meer der Erzählungsströme. Sein Werk zerfällt eigentlich in 3 Theile, deren erster, Buch I, die Entstehung des Mährchens in einer selbst mährchenhaften Weise erzählt. Shiva selbst soll seiner Gemahlin Parvati dasselbe erzählt haben; durch sonderbare Zwischenvorgänge kam es dahin, daß es von einem Verbannten Gunádhya in der Sprache der Pisachadämonen mit Blut auf Birkenrinde geschrieben und dem Könige Sátaváhana zugesandt wurde, der aber ein Werk in Dämonensprache nicht annehmen wollte. Hierauf ging Gunádhya in den Wald, zündete ein Feuer an, las das Gedicht laut vor und warf dann jedes Blatt in die Flamme. Die Vögel und Thiere des Waldes sammeln sich um ihn und lauschen, im Kreise dichtgedrängt, auf die Mährchen. Die Nachricht vom Wunder im Walde verbreitet sich bald und der König geht selbst hinaus, sich von der Wahrheit des Gerüchts zu überzeugen. Er findet hier den Gunádhya wirklich, von weinenden Rehen umgeben, und bittet ihn, nicht weiter zu vernichten, worauf ihm dieser die einzige noch übrige Geschichte, die des Nara váhana Datta übergibt. Der zweite Theil, Buch II — VI, enthält die Geschichte Udayana's, des Königs von Vatsa und seiner Gemahlin Vasavadatta; der dritte, Buch VII — XVIII behandelt dann die Schicksale des Sohnes dieser beiden, die den eigentlichen Inhalt des Gedichts ausmachen, denn das Werk ist in Sloken abgefaßt. An diesen Faden reihen sich nun die verschiedenen Mährchen, Novellen und Fabeln an, indem entweder die Personen mit der Haupthandlung verflochten werden oder sehr häufig jeder seine Meinungen mit Erzählungen zu belegen sucht, oder auch indem bei fröhlichen Festen oder wo sonst ein Ruhepunct sich findet, Einer aufgefordert wird, etwas zu erzählen. Die Form ist daher kunstreicher, als bei den zuvor genannten Sammlungen und die Sprache besteht in dem altepischen Slokas, während jene in Prosa mit zahlreich eingemischten Versen erzählen. Der Ton ist

meiſtens ſehr einfach und ſchlicht und nur dann und wann erkennt man den Dichter einer ſpätern Zeit in künſtlichen, epigrammatiſch zugeſpitzten Vergleichungen. Bei den Indern ſelbſt genießt das Werk das größte Anſehen und wird den beiden alten Epen an die Seite geſetzt. (Das erſte bis fünfte Buch Deutſch von H. Brockhaus, Leipzig 1843, 2 Bde.)

Daher ſagten wir oben, daß Valmiki die erſte, Kalidâſa die zweite und Somadeva die dritte Periode repräſentire.

---

c. Die Indochineſen.

Unter dem Namen der Indochineſen faſſen wir die große Maſſe derjenigen Völker zuſammen, die in Mittelaſien, in Hinterindien und auf dem Indiſchen Archipel, theils der Mongoliſchen, theils der Kaukaſiſchen und Malaiiſchen Race angehören, im Culturprincip aber ſämmtlich von dem Buddhismus abhängig geworden ſind. Der Buddhismus iſt aus dem Brahmismus hervorgegangen. Er iſt das wahrhafte Reſultat der pantheiſtiſchen Grundanſchauung, die Sehnſucht nach dem Nichtſein des individuellen Daſeins, dem ſich auch die Welt in progreſſiver Verſchlechterung zuwendet. Dem bis zur äußern Weltvernichtung fortdauernden immer von Neuem beginnenden Kreislauf der Geburten kann der Einzelne ſich durch Askeſe entziehen. Es iſt daher natürlich, daß das Hauptbeſtreben ſich auf dieſelbe hinrichten wird, wie oben ſchon auseinandergeſetzt worden. (Vergl. die ausgezeichnete Darſtellung des Buddhismus in A. Wuttke's Geſchichte des Heidenthums, Breslau 1853, II, 520 ff.)

Der Ernſt einer ſo düſtern Weltauffaſſung kann die Poeſie nicht begünſtigen. Den Geiſtlichen, alſo den geiſtigen Leitern des Volks, iſt das Leſen von Gedichten und Romanen verboten. Nur liturgiſche Geſänge und Legenden finden auf dieſem Boden noch einige Nahrung. Was wir bisher davon kennen gelernt haben, trägt den Charakter eines wüſten, geſchmackloſen Wunderglaubens.

Neben dieſer religiöſen Poeſie arbeitet ſich allerdings überall auch die Volkspoeſie, namentlich als lyriſche, hervor, und zeitigt, nach einzelnen Proben zu urtheilen, oft treffliche Blüthen. Um jedoch Genaueres darüber zu ſagen, fehlt es uns noch an Material. Der excentriſchen Sentimentalität des Buddhismus gegenüber, die einen Floh zu knicken ſcheuet, wird darin durch die Kraft der Natur ein glückliches Gegengewicht erzeugt.

B.

Die Poeſie der Weſtaſiatiſchen Gruppe.

Das heroiſche Ideal.

Bei den paſſiven Völkern Oſtaſiens wird das Ideal der Poeſie ſentimental, weil es weſentlich durch das Gefühl beſtimmt wird. In China iſt es die Familienpietät, in Indien die Geſchlechtsliebe, im Buddhismus das Gefühl der eigenen Nichtigkeit, die zur Sentimentalität führen. In China iſt es die Verſtändigkeit, welche die Empfindung mit ſelbſtgenügſamem Wohlgefallen zierlich beſchreibt; in Indien iſt es die Phantaſtik, welche die Schilderung der Affecte ins Maaßloſe treibt; im Buddhismus iſt es ein phantaſtiſcher Verſtand, welcher die Vernichtung des Selbſtgefühls in eine abſtruſe Leere verſenkt.

Der Buddhismus iſt proſaiſch. Die anmuthigen Volkslieder, welche die ihm gehörigen Nationen hervorbringen, ſind nicht Producte ſeines Princips. Sie ſind für ihn ein Zufall und ſein Princip der Selbſtertödtung verhält ſich zu den Gefühlen, aus welchen ſie ſtammen, Liebe, Rache, Freude an der Natur, negativ. Die Indiſche Poeſie macht alſo zwiſchen der Verſtändigkeit China's und der abſtruſen Myſtik des Buddhismus diejenige Mitte aus, in welcher das Ideal der Schönheit dieſes Kreiſes auf die vollendetſte Weiſe zur Darſtellung gelangt. Die phantaſtiſche Sentimentalität erreicht auf ihrem Bildungsgange Momente, in denen ſie relativ die vollkommenſte Schönheit, die glücklichſte Harmonie zwiſchen Geiſt und Natur erzeugt. Das Realprincip für dieſe Harmonie iſt die Geſchlechtsliebe, welche die Indiſche Poeſie daher auch in ihrer höchſten ethniſchen Geſtalt, in der Gattentreue, würdig feiert, aber auch in ihren übrigen Formen von dem ſchüchternen Erbeben zarter,

schamhafter Liebe an bis zum Orgiasmus unersättlicher Wollust hin, meisterhaft darzustellen gewußt hat. Die Schönheit des Weibes im Zauber des blumenprangenden Frühlings, einer lauen Mondnacht, eines Bades in den krystallenen Fluthen verschwiegener Waldwasser, in den sinneberauschenden Wirbeln eines üppigen Tanzes, sie ist es, der wir überall begegnen. Die Buße: Tapas, ist allerdings die furchtbare Waffe der willensstarken Abstraction, mit welcher der einzelne Mensch sich göttergleich zu schöpferischer Macht aufschwingen kann, aber sie kann durch den Reiz der Schönheit bekämpft werden. Als, wie das Mahábhárata erzählt, die Brüder Sunda und Upasunda durch ihre Buße den Dreihimmel erobert haben und die Götter in ihrer Existenz bedrohen, läßt der Urvater aller Wesen durch den Visvakarma eine wunderschöne Gestalt Tilottama bilden, die er beseelt und durch welche er die Brüder so aufreizt, daß sie in Eifersucht darüber sich gegenseitig erschlagen. Visvamitra wird in seiner Buße durch die schöne Apsarasa Menaka unterbrochen, mit welcher er die Sakuntala zeugt u. s. w. Alles, was auf diesem Wege liegt, ist ächt Indisch; Alles, was die Abkehr von der Natur, die Verachtung der Sinnenwelt, die Flucht vor der Schönheit enthält, ist Buddhistisch. Der Buddhismus ist das Grab der Geschlechtsliebe und der Schönheit. Für seine Resignation, die mit exclusivem Egoismus auf das Heil des Einzelnen bedacht ist, der sich von der Welt und allen natürlichen Verpflichtungen in die Unbewegtheit eines mönchischen Indifferentismus zurückzieht, würde es nicht zu viel sein, vom ästhetischen Standpunct aus, ihm ein Ideal der Häßlichkeit, des Verderbens, des Todes und der Verwesung zuzuschreiben.

Ganz anders die Gruppe der Westasiatischen Völker, zu welcher wir auch, wie Herodot, die Aegyptier hinzurechnen. Alle diese Völker, mit Ausnahme der Hebräer, sind Dualisten, d. h. sie fassen die Welt als Erscheinung des Kampfes zweier principiellen Mächte, eines positiven und negativen. Die Folge dieser Weltanschauung ist im Leben dieser Nationen eine Tendenz zur Unruhe, zur Beweglichkeit, zum Kampfe. Die Poesie empfängt deshalb hier ein ganz anderes Ideal, ein heroisches. Der Westasiate hält nicht, wie der Chinesische Realismus, die

erscheinende Welt für vollendet; er überdeckt nicht, wie der Indische Idealismus, das Negative der Erscheinung mit der Pracht träumerischer Sinnentzückung; er sucht nicht, wie der Buddhistische Nihilismus, die ganze Welt der Erscheinung als ein werthloses Nichts zu vergessen; sondern er erkennt das Schlechte und Böse als daseiend an, erhebt sich zu dem Muth, es aufzusuchen und entschließt sich mit Freiheit, entweder mit ihm oder gegen es zu kämpfen. Dies ist der ungeheure Fortschritt, welchen der Geist in dieser tumultuarischen, zerissenen Westgruppe macht. Reiche entstehen und vergehen hier. Kolossale Eroberungen werden unternommen, um bald wieder zu verschwinden. Ganze Völker werden von ihrer Heimath weithin in Gefangenschaft geschleppt. Ungeheure Karavanen tauschen die Producte der Länder gegen einander aus. Schiffe wagen sich auf das Meer und Kolonien fangen an, sich auch seewärts zu verbreiten. Von Insel zu Insel, von Küste zu Küste, lockt die räthselhafte Ferne den abenteuernden Sinn. — Allein diese Unternehmungslust, diese kriegerische Entschlossenheit, dieser Hang zur Eroberung, erklären auch, weshalb diese Völker zur poetischen Production wenig aufgelegt waren. Baukunst, Industrie aller Art, Musik, den gegenwärtigen Augenblick erregend auszufüllen, lag ihnen am Herzen, aber zur Poesie fehlte ihnen die Ruhe. Die Thatenlust schuf ihnen eine Poesie der Wirklichkeit, eine dramatische Bewegtheit des unmittelbaren Lebens, welche in sich selbst schon Befriedigung fand. Hieraus erklärt sich, weshalb wir bei diesen Völkern zwar riesige Bauwerke, üppige Luxusarbeiten, Musik, aber wenig Poesie finden. Statt des theoretischen Zuges zur einsamen Betrachtung, der in Ostasien waltet, treffen wir hier überall den praktischen Zug des gesellig verknüpfenden Handelns.

Hieher gehören nun die Parsen, die Aegyptier und die Semiten mit Ausschluß der Hebräer, sämmtlich der Kaukasischen Race gehörig, wenn auch die Aegyptier ein äthiopisches Element in sich aufnahmen. Die Parsen kämpften als Iranier für den Lichtkönig Ormuzd gegen die Turanier als die Diener des Nachtgottes Ahriman. Die Aegyptier kämpften mit dem Sonnen- und Nilgott Osiris gegen den Wüstengott Typhon. Die Semiten, ausgehend von einem siderischen Fatalismus,

kämpften für ihren Genuß gegen ihre persönlichen Feinde. Die Altarabische Poesie, die Verherrlichung der Blutrache, wurde die höchste Stufe dieses Processes.

---

a. Die Baktrischen Parsen.

Auf dem Hochgebirge des Himalaya saß in der Urzeit der Arische Stamm, der süd- und morgenwärts wandernd zum Indischen, nordwestwärts wandernd zum Baktrisch-Parsischen wurde. Es gehört in die allgemeine Geschichte, die Eigenthümlichkeit des alten Zendvolkes zu schildern (Rosenkranz: System der Wissenschaft, 525 ff.). Hier müssen wir uns begnügen, dasjenige hervorzuheben, was für die Poesie von Wichtigkeit ist. Die alten Perser faßten das ästhetische Element zunächst unter dem Begriff der Reinheit. Den Leib von jeder Befleckung, das Wasser von jeder Vertrübung, den Sinn von jeder Unlauterkeit, das Wort von jeder Lüge rein zu halten, ward ihnen die höchste Aufgabe. Scharfe Erfassung des Thatsächlichen, nüchterne Erwägung, strenge Selbstbeherrschung wurden erfordert, ihr zu genügen. Statt der träumerischen Stimmung des Pantheismus treffen wir die wachste Besonnenheit, die überall und in jedem Augenblick in der Mitte entgegengesetzter Welten zu stehen und mit allem Thun und Lassen fördernd oder hemmend in sie einzugreifen sich bewußt ist. Jeder Magdayasna ist ein Streiter für Ormuzd, der stets mit dem Kosti, dem Gürtel, gerüstet sein soll, den unendlichen Kampf unabläßig zu kämpfen. Auf der wasserarmen Hochebene Irans im Licht des großen Sonnenkönigs bei Tage, im Schein der Sterne des klaren Himmels und der hellodernden Naphthaflammen bei Nacht, soll er sich immer zurufen: Auf zum Streit! Die räuberischen Völker in den Tiefebenen am nördlichen Abhang der Gebirge, die unter einem umwölkten Himmel in Nebel hausen, die finstern, schmutzigen Turanier, soll er bekämpfen. Der wachsame Hund, der seine Heerden und Aecker vor dem Einfall der Räuber schützt, wird deshalb aufs Höchste geehrt. Der Urin der Kuh aber wird auf dem wasserarmen Plateau ein heiliges Reinigungsmittel.

Die alten Parſen traten erobernd auf, indem ſie jeden, der ihren Glauben nicht theilte, als Feind behandelten. Sie fanden in dem Stromthale des Tigris und Euphrat ſchon eine bedeutende Civiliſation vor, deren Sabäismus in religiöſer Beziehung ihnen verwandte Elemente entgegenbrachte. Aber als ſie von ihren Bergen niederſtiegen, mit rauher Kraft die Semitiſchen Stämme zu unterwerfen, hatte ſich bei ihnen ſchon ein eigenthümlicher Cultus und eine epiſche Tradition gebildet. Wir beſitzen dieſelbe gegenwärtig nur in vielfach gewandelter Form, die aber doch noch Anknüpfungspuncte darbietet, uns einigermaßen eine Vorſtellung von der Poeſie zu machen, die in dieſen Zuſtänden möglich war, wenn auch, wie aus allem Geſagten erhellt, von eigentlicher Dichtkunſt hier gar nicht die Rede ſein kann. Aus dem Cultus nämlich entſprang eine liturgiſche Hymnik und aus den Kämpfen mit Turan eine Heldenſage. Für beide geben uns die Schriften, die in Zarathuſtras Zendaveſta zuſammengefaßt ſind, einen Anhalt. (Nach Anquetil Deutſch von Kleuker: Zendaveſta, 2 Bde. 1772.).

α. Die liturgiſche Hymnik der Zendaveſta.

Die Zendaveſta: das lebendige Wort, in der Zendſprache oder im Pehlvi, einer aus Perſiſch und Semitiſch gemiſchten Sprache, die auch Huzvareſch genannt wird, verfaßt, enthält eine Sammlung von Schriften, die von ſehr ungleichem Alter ſind und auf den Zarathuſtra oder Zahurotoſchtro, gewöhnlich Zoroaſter zurückgeführt werden, der ſich jedoch großentheils nur als eine mythiſche Figur betrachten läßt. Dieſe Schriften machen für die Baktriſche Cultur daſſelbe Moment aus, was die Kings für die Chineſiſche und die Veden für die Indiſche. Sie ſind die Grundlage einer vieltauſendjährigen Religion geworden, die noch gegenwärtig tauſende von Bekennern zählt. Die Zendaveſta beſteht aus 5 Theilen:

1) Vendidad, d. i. das gegen die Daeva's gegebene Geſetz, durch deſſen Beobachtung man ſie in die Flucht ſchlägt. In 21 Abſchnitten: Fargard, enthält er die urſprünglichen Geſetze über die Sünden, durch welche man ſich verunreinigen kann und über

die Strafen und Ceremonien, durch welche man sich von ihnen wieder entsühnen kann.

2) Izeschne (oder Yashna) in 72 Ha's: Hymnen;

3) Vispered; Häupter, d. h. panegyrische Anrufungen der Himmelsgeister und der Genien der Natur;

4) Siruze: 29 Tage, ein liturgischer Kalender;

5) Jeschts Sade's: 97 Gebete zu himmlischen Wesen. Jedes Gebet: Jescht, wird nach dem Geiste genannt, dem es gewidmet ist, z. B. Jescht Mithra.

Obwohl nun diese Schriften seit dem Einfall Alexanders des Großen verloren gegangen und später nur aus dem Gedächtniß wiederhergestellt sein sollen, so enthalten sie doch zu viel innere Zeugnisse ihrer Wahrheit, als daß wir ihnen nicht für die mythische Epoche Persiens Glaubenswürdigkeit zutrauen könnten. (Aveſta oder die heiligen Schriften der Parsen. Aus dem Grundtext übersetzt von Fr. Spiegel, I, der Vendidad, Leipzig 1852, 289.). Ein Ueberblick über dieselben zeigt, daß Izeschne, Vispered und Jescht Sade diejenigen Theile sind, in denen die liturgische Hymnik der Parsen ihren Ausdruck gefunden hat. Von einem freien poetischen Schwunge enthalten sie nichts, aber Poesie wird man ihnen nicht absprechen können, nämlich jene Poesie, die überhaupt der Charakter aller Liturgik ausmacht. Sie besteht in der Feierlichkeit, welche dadurch erzeugt wird, daß dem göttlichen Wesen, zu dem man sich wendet, eine Reihe verherrlichender Prädicate zugerufen und sein Segen oder sein Fluch angefleht wird. Der Verstand ist hierbei sehr thätig, kein irgend wichtiges Prädicat, keine Beziehung, keinen Umstand, auf die es gerade ankommt, auszulassen. Er sondert scharf alle Unterschiede und führt den Gedanken, der den Betenden erfüllt, in immer neuen Ansätzen durch. In dieser immer anders gewendeten Wiederholung des Einen Gedankens malt sich die Gewalt, welche der Wille durch solche Concentration gewinnt. Man lese einen Hymnus oder ein Gebet aus der Zendaveſta, indem man ruhig mit leisem Ton beginnt und man wird unwillkürlich zu immer stärkerer Betonung fortgerissen werden, wie ein Wind, der von sanftem Säuseln zum Donnersturm anschwillt. Der Gott

wird gleichsam so lange beschworen, bis die Fülle seiner Macht zur widerstandlosen Wirkung, sei es schaffend, sei es vernichtend, eröffnet ist. Die tautologische Anrufung, die zwischen den einzelnen Bitten immer wiederkehrt, schlägt wie ein riesiger Trommelwirbel an das Ohr, der keine Ruhe und Unaufmerksamkeit duldet. Zuweilen wird die Form auch dialogisch. Der Vendidad ist durchweg ein Gespräch Zarathustra's mit Ahuramazda, der ihn selbst belehrt, wie sein Gegner Agramainyus, der Urheber der Finsterniß, des Todes, des Schmutzes und der Lüge, zu bekämpfen sei.

β. Die Grundlagen des Iranischen Kaiserepos.

Daß die Baktrischen Parsen mit den Indischen Ariern ursprünglich Vieles gemein hatten, ist schon mehrfach erwähnt. In der Sprache, im Cultus, namentlich des Somaopfers, das bei den Parsen Homaopfer heißt, aber auch in der epischen Sage sind solche Zusammenhänge nachweislich. Der Yama, der Trita, der Krischasva, und der Kavya Ushanas der Indischen Veden und Epen scheinen dieselben Personen zu sein mit dem Yima, dem Traêtaono, dem Skama Kereshaspa und dem Kavaush der Parsen. Später jedoch gestaltete sich die Heldensage der Parsen auf ganz eigenthümliche Weise (Spiegels Zendavesta, 7.).

Die fundamentale Grundanschauung des Dualismus mußte sich darin wiederholen. Ormuzd und Ahriman bekämpfen sich in der unendlichen Zeit, jeder von ihnen als ein Monarch, dem sich alle ihm anhängenden Streiter unbedingt unterordnen. Auf welcher Seite man kämpft, hängt schlechthin vom Willen des Einzelnen ab. So entstand nun auch in der epischen Tradition ein Lichtreich und ein Nachtreich, Iran (Aria) und Turan. An der Spitze des Reichs aber steht der Shah, der, Recht und Gerechtigkeit handhabend, durch alle Provinzen zieht, daß er schaue Offenes und Verborgenes. Ohne seine Erlaubniß darf kein Krieger, wenn auch vom Feind mit Hohn gefordert, sich in Kampf einlassen. Wohl aber kann der Einzelne, sobald er nicht in die Ordnung des Heeres eingereihet ist, als Abenteuer

suchend: Remeechuahan, umherirren. Im Chinesischen fehlte das heroische Epos ganz. Im Indischen entwickelte es sich in einer Doppelrichtung nach Innen und nach Außen; nach Innen im Kampf der Kuraven und Pandaven um die Erbfolge, nach Außen im Kampf gegen die Rakshasa's, d. h. gegen die wilden Urwohner (wie sie noch jetzt in den Urwäldern am Godaveristrom hausen). Der Indische Held kämpft wesentlich als Kschattriya mit dem Bewußtsein, eine Pflicht seiner Kaste zu erfüllen. Das heroische Pathos wird durch diese Rücksicht verkümmert. In der Parsischen Heldensage wird das Pathos freier, weil die Sonderung der Stände nicht mehr in kastenstrenger Sprödigkeit sich abschließt und die Selbstbestimmung des Einzelnen directer aus seinem eigenen Willen hervorgeht. Die Priester: Mobeds, die Ritter: Benesartar, die Ackerer: Sebayfas und die Gewerb- und Handelstreibenden: Anuschesis, sind mehr eine ständische Gliederung, der des Germanischen Mittelalters vergleichbar. Die Krieger heißen auch Pehlwanen d. i. Markgrafen, ein Ehrentitel, der später auf alle Ritter ausgedehnt ward. Die Krieger stehen mehr auf dem Boden selbstbewußter Menschlichkeit, während die Indischen durch Zauber und durch Götterintervention beengter sind. An Riesen, Dämonen und Wundern fehlt es zwar der Parsischen Sage keineswegs, aber die Kraft, aus welcher heraus sie bekämpft werden, ist vor Allem der reine Wille und die wirkliche Tapferkeit. Die Pehlwanen haben, wie die Indischen Helden, ihre Banner mit symbolischen Thierzeichen über sich flattern, aber sie fahren nicht in Streitwagen, von einem Wagenlenker begleitet, sondern reiten. Ihre Rosse sind Thasirosse d. h. Arabische. Ihre Panzer sind aus Stahlringen geschmiedete, ihre Waffen Fangstrick, Speere, Keulen und Hinduschwerter.

In der Indischen Epik ist es die Leidenschaft des Spiels, welche den Judhisthira und den Nalas ins Elend stürzt. Es ist die Schmach, welche der Kurave Duchsasana der Pantschalerin Draupadi anthut, wodurch der Kampf der Kuruinge und Paduinge hervorgerufen wird. Es ist eine Haremintrigue, die den Rama in die Verbannung zwingt. In der Parsischen Sage ist es der Brudermord, von welchem die Entzweiung ausgeht. Feridun, der Sieger über den Thasi Zohak, hat drei Söhne, Tur,

Selm und Iredsch. Die ersten beide, von der Shermas geboren, sind böser Art, der letztere, mit der Arnevas aus reinem Iranischen Blut gezeugt, ist milde und liebreich; Jene fordern vom Vater das Erbtheil auch ihres Bruders. Der Vater, erzürnt darüber, wird von Iredsch besänftigt, der sich, wie Rama, zur Entsagung bereit erklärt. Tur aber stößt ihm dennoch den Dolch ins Herz und von nun an entbrennt der Krieg zwischen Turan und Iran. Vorzüglich ist es der Stamm des Pehlwanen Sam, der sich darin hervorthut, weil aus ihm der Held Rustthm geboren wird, der Sohn Sal's und Rudabeh's. Rustthm ist der persönliche Mittelpunct der altpersischen Sage, dessen Andenken sich bis diese Stunde in Persien lebendig erhalten hat, indem noch uralte Bautrümmer, Brücken, Wasserleitungen, Berge seinen Namen führen. Rusthm, der riesigen Wuchses und Tehemtem: erznen Leibes ist, streitet siegreich gegen den Turanier Afrasiab, Tur's Enkel. Aber sein Loos ist ein tragisches, wie das des Kuraven Karen. Er, der Männerwerfer, der Schwertzücker, der Löwentödter, der Schlachtenkundige, dessen Ruf zwei Meilen weit gehört wird, der wie ein wandelnder Berg daherschreitet, der Bäume mit der Wurzel ausreißt, sie als Keule auf seiner Schulter zu tragen, er, dem im Kampf, Spiel und fröhlichem Gelag keiner gleichkommt, er, dessen Treue gegen seinen Lehnsherrn goldrein ist, erliegt dem Verhängniß. Nicht nur muß er mit seinem Sohne Sohrab, den ihm die zarte Themineh geboren hat und der fern von ihm erwachsen ist, unwissender Weise kämpfen und ihn tödten — eine der rührendsten Heldengeschichten, die es irgend gibt —, sondern er wird auch von dem eigenen Bruder Shegad verrätherisch dem Schah von Kabul überliefert. Vom heitern Mahl führt er ihn zur Jagd und läßt ihn in eine mit Schwertern und Lanzen erfüllte Grube stürzen, wo er mit seinem edlen Rosse Rekseh elendiglich umkommt, jedoch noch sterbend den ungetreuen Mörder mit einem Pfeilschuß tödtet, der einen hohlen Weidenstamm durchbohrt, in welchen Shegad sich geflüchtet. Mit diesem Doppelbrudermord hat die Sage ihren eigenthümlichsten Höhepunct erreicht.

Die Structur der Parsischen Sage ist, wie wir aus diesem kurzen Umriß sehen, anfänglich zwar wegen des Motivs des Erb-

folgezwistes der Indischen ähnlich, im weitern Verlauf aber sehr verschieden. Der contemplative Zug der Indischen Askese fehlt ganz und die Liebe tritt vor Becherklang, Jagdlärm, Kampfgewühl und Mord sehr in den Hintergrund. Der architektonische Grundzug der Parsischen Epik ist die Idee des Weltreichs. Aber die Herrschaft der Welt an und für sich übt nur Zeruaneakereneh, die unendliche Zeit, in deren Verlauf Ormuzd auch den Ahriman überwinden wird. Die Menschen versuchen, dem Gotte nachstrebend, die Welt sich zu unterwerfen, scheitern aber in ihrem Titanismus. Dschemschid wird durch Zohak besiegt, der ihn mitten entzwei sägen läßt; Zohak wird durch Feridun besiegt, der ihn an den Berg Demawend schmieden läßt; Feriduns Söhne, Tur und Selm, die Mörder Iredsch's werden von Iredschs Enkel Mönutschehr getödtet. Der Sohn des Kai Kawus, Sijawusch, ein zweiter Iredsch an Göttereinheit, wird auf des Turaniers Afrasiab Geheiß überfallen und getödtet, welchen Mord Rusthm rächt, bis endlich das Iranische Geschlecht dem Eroberer Iskander, d. h. Alexander dem Macedonier erliegt. Daher der weitere merkwürdige Unterschied vom Indischen Epos, daß dies die mythischen Elemente immer mehr ins Wunderbare hinübergewendet hat, während das Parsische von mythischen Anfängen auf den Boden der documentirten Geschichte hinübertritt.

Daß die Perser die hier angedeutete Sagenwelt als eine selbstständige besessen haben, ist unzweifelhaft. Welche Gestalt dieselbe jedoch bei ihnen gehabt habe, wissen wir nicht, weil wir sie gegenwärtig nur in einer Form besitzen, die viel spätern Ursprungs ist, im Schahname des Abul Kasim Mansur, gewöhnlich Firdusi: der Paradiesische genannt (940—1020 n. Chr.). Jedoch zeigen sich bis zu ihm hin Spuren der Tradition der alten Sage: Wir finden sie in den Zendschriften selbst. Wir finden sie in der Sorgfalt, mit welcher der Sassanide Nuschirvan die Geschichte der alten Könige zu sammeln befahl; die so zusammengebrachten Materialien ließ Jezdedscherd, der 641 starb, ordnen und in der Bibliothek der Sassaniden niederlegen. Der Islam verhielt sich principiell zu diesen Tendenzen negativ. Ein Dihkan, d. h. ein Mitglied des grundbesitzenden Persischen

Adels, Namens Danischwer, hatte jene Sammlung gemacht, die den Titel Chodainame: Königsbuch, führte. Der Khalif Omar, dem es bei der Einnahme von Ktesiphon in die Hände fiel, ließ es unter die Beute werfen, doch ging es nicht zu Grunde, sondern wurde vielmehr im neunten Jahrhundert von Ibn al Mokaffa, einem zum Islam bekehrten Anhänger der alten Religion, ins Arabische übersetzt. Die Arabischen Historiker adoptirten diese Sagen. Der Stifter der Soffaridendynastie Jakub ben Leis im neunten Jahrh. ließ Danischwer's Königsbuch aus dem Pehlwi ins Parsi übersetzen und durch Hinzufügung der noch fehlenden Ereignisse vervollständigen. Die Samaniden, welche Jakubs Nachkommen stürzten, förderten die Neupersische Dichtkunst und Belami, der Vezir Abuh Salih Mansfur's, zwischen 961 – 76, beauftragte einen mit poetischem Talent begabten Anhänger der Zoroastrischen Lehre, Namens Dakiki, die Iranischen Geschichten aus der Prosa des Königsbuchs in Verse zu bringen. Dakiki aber ward während der Arbeit von einem Knaben ermordet und erst unter Mahmud I. von Gasna (997—1030) wurden Dichter von Neuem zu diesem Unternehmen aufgemuntert. Durch einen Einwohner der Stadt Mered, einen Nachkommen des berühmten Helden Neriman, empfing er Nachrichten über Sal, Sam und Rusthm, die sich in dessen Familie erhalten hatten. Einen Abkömmling der Sassaniden, Ader Bersin, der sein ganzes Leben mit Sammlung der Ueberlieferungen der Vorzeit zugebracht hatte, zog er in seine Nähe. Firdusi, der aus einer Dikhanfamilie abstammte, beschäftigte sich schon früh mit der poetischen Bearbeitung der altpersischen Sage und wünschte Dakiki's Werk fortzusetzen, kam also den Wünschen Mahmuds entgegen, dem er von dem Dichterkönige Anssari empfohlen ward. (S. Görres, Heldenbuch von Iran, 2 Bde., Berlin 1820, in der Einleitung; vorzüglich aber A. Fr. v. Schack: Heldensagen von Firdusi, zum ersten Male metrisch aus dem Persischen mit einer Einleitung über das Iranische Epos. Berlin 1851). Wir haben die Hauptmomente dieser Entstehungsgeschichte des Schahname hier aufgenommen, weil sie uns höchst lehrreich scheinen, indem sie darthun, mit welcher Macht eine epische Tradition von Geschlecht zu Geschlecht unter großer

Ungunst sich fortzuerhalten und einen endlichen poetischen Abschluß zu erringen vermag. Von Firdusi selbst werden wir weiter unten handeln.

---

b. Die Aegyptier.

In den Geschichten der Poesie findet man die Aegyptier nicht erwähnt, eine Nichterwähnung, die einfach ihren Grund darin hat, daß wir von Aegyptischer Poesie nichts besitzen. Es scheint aber, als ob diese merkwürdige Thatsache gar keine weitere Verwunderung erregt habe. Und doch ist es gewiß höchst auffallend, ein großes, ungemein gebildetes Volk ohne Poesie zu finden. Der Grund davon liegt wahrscheinlich darin, daß der Aegyptier, wie der Parse, in einer übergroßen unmittelbaren Spannung lebte, die ihm eine Vertiefung in die Innerlichkeit versagte, wie die Poesie als Bedingung sie erforderte. Der Aegyptier war dem alten Perser völlig entgegengesetzt. Dieser lebte ursprünglich auf einer wasserarmen Hochebene, in welcher sogar der Kuhurin zum Reinigungsmittel geheiligt ward, der Aegyptier in einer Thalebene, die von einem mächtigen Strom periodisch überflutet ward. Der Perser war wesentlich Eroberer, der von seinen Bergen herniederstieg, die Skythen, Meder, Assyrier, Aramaer, Aegyptier, Phöniker, Hebräer, Jonier zu unterjochen; der Aegyptier suchte nur, sich in seinem vom Nil befruchteten Thal in ungestörtem Genuß zu erhalten und eroberte nur gezwungen, sich zu schützen. Der Perser verehrte die Gottheit im Licht der Gestirne, im reinen Wort; der Aegyptier verehrte auch die Gestirne, aber zugleich erschuf er sich eine Welt von seltsam gestalteten Göttern, die er in Statuen, Reliefs und Malereien darzustellen nicht müde ward und denen er prachtvolle Tempel erbauete. Als die Perser unter Kambyses Aegypten eroberten, war ihnen nichts so greuelhaft als der Thierdienst. Dennoch, bei allen diesen Gegensätzen, die sich durch das ganze Leben beider Nationen weiter verfolgen lassen, war der Aegyptier mit dem Perser darin einstimmig, eine dualistische Weltanschauung zu besitzen. Licht und Finsterniß, Leben und Tod, Reinheit und Unreinheit waren auch für ihn die An-

geln, um welche ſich das Daſein drehete. Wenn aber der Perſer den Proceß der Ueberwindung des Widerſpruchs, der die Erſcheinung behaftet, in die unendliche Zeit verlegte, ſo machte der Aegyptier den Fortſchritt, dieſen Sieg des guten Princips über das böſe ſchon als einen auch gegenwärtigen anzuſchauen. Oſiris wurde zwar nach dem Aegyptiſchen Mythus vom Typhon getödtet, aber er wurde auch von Iſis wiederbelebt und von ſeinem Sohne Horus gerächt. Das Todtengericht wurde zwar von Oſiris und ſeinen zweiundvierzig Beiſitzern unter der Beihülfe von Thot und Anuf im Amenthes abgehalten, aber es wurde auch ſchon von der Gemeinde ſelber auf Erden am Sarge des Todten geübt. So geheimnißvoll und feierlich Aegypten durch ſeine koloſſalen Bauten und durch ſeinen Todtendienſt erſchien, ſo lebensluſtig war doch der Sinn ſeiner Bewohner. Die noch vorhandenen Denkmäler zeigen uns eine Mannigfaltigkeit heiterer Scenen, in welchen ſich unverkennbar die Friſche ausſpricht, mit welcher man das Daſein genoß. Roſellini und Wilkinſon haben in ihren archäologiſchen Werken viele ſolcher Scenen zuſammengeſtellt. Sie machen die Kehrſeite zu der Scene des Todtengerichts aus, der wir am häufigſten begegnen.

Was wir daher aus den vorliegenden Thatſachen ſchließen können, iſt die Exiſtenz einer lyriſchen Poeſie und zwar einer doppelten, einer liturgiſchen einerſeits, einer ſkoliſchen anderſeits. Die Exiſtenz der liturgiſchen Lyrik begründete ſich durch den Cultus und durch die Prieſter. Wir können uns von ihr noch eine ſehr umfaſſende Vorſtellung durch die Hymnen machen, die uns durch die Hieroglyphen, vorzüglich auf den Grabſteinen, erhalten ſind. Sie haben, abgeſehen von der Verſchiedenheit des Inhaltes, einen ähnlichen Charakter, wie die Hymnen der Veden und der Zendaveſta. Die Anbetung, welche dem Gotte gewidmet wird, geht im Pomp eines großwortigen Styls von Prädicat zu Prädicat und ſpricht die Wünſche des Bittenden aus, von welchem auf den Grabſteinen voran Name, Abſtammung und Stand genannt ſind. (Einzelne ſolcher Hymnen und viele Fragmente derſelben ſind überſetzt von H. Brugſch in ſeiner: Ueberſichtlichen Erklärung Aegyptiſcher Denkmäler des Königl. neuen Muſeums zu Berlin. Berlin 1850.).

Die andere Lyrik haben wir die ſkoliſche genannt. Wir finden nämlich viele Scenen auf den Bildwerken dargeſtellt, in denen Männer, vorzüglich aber Mädchen, eine Geſellſchaft durch Muſik, Geſang und Tanz unterhalten. Harfe, Zither, Flöte, Tamburin, Trommeln ſind dabei im Gebrauch. Dieſe Mädchen haben einen wollüſtigen Habitus und einen fremdartigen Putz. Wir ſehen, daß ſie den reichen Aegyptier unterhalten und können muthmaßen, daß ſie eingewanderte Künſtlerinnen ſind (Klemms Culturgeſchichte V, 332 ff.). Mit den Phönikern bekanntlich verbreiteten ſich überall hin ſolche buhleriſche Tänzerinnen und Sängerinnen. Weil nun dieſelben die Freuden des Tiſches, denen der Aegyptier ſehr ergeben war, ſteigern ſollten, ſo können wir nach dem Griechiſchen Ausdruck ihre Lieder Skolien nennen. Eigentlicher Volksgeſang war dieſe epikureiſche Lyrik alſo nicht. Man will Spuren von Volksliedern entdeckt haben. Was jedoch von dergleichen wirklich bekannt geworden iſt, erſcheint nicht ſehr poetiſch. Roſellini hat auch auf eine hieroglyphiſche Inſchrift aufmerkſam gemacht, (Monum. I, 312), die ſich bei Darſtellung einer Dreſchtenne befindet und worin den Rindern geſagt wird, daß ſie das Stroh von ſelbſt für ihren Herrn treten möchten. Dies iſt nun von ihm ein Lied genannt worden. Es mag ein üblicher Singſang geweſen ſein, aber von Poeſie iſt gewiß nichts darin zu entdecken. Kaſtenſonderung iſt dem Volksliede niemals günſtig. Im ältern Aegypten beſtanden aber Kaſten.

Wenn man eine große epiſche und ſelbſt eine dramatiſche Poeſie bei den Aegyptiern vorausgeſetzt hat (Klemm a. a. O. 459), ſo iſt das ohne allen Grund geſchehen. Man hat ſich für ſolche Annahme immer zu ſehr an die Griechen gehalten und den Bildungsgang derſelben auf andere Völker übertragen. Hätten die Aegyptier ein Epos gehabt, ſo hätte daſſelbe ſich nicht ſo verbergen können, daß die Griechen nichts davon erfahren hätten oder daß nicht aus ſeinen Grundlagen heraus die übrigen Gattungen der Poeſie eine ganz andere Geſtalt hätten gewinnen müſſen. Die Aegyptier hatten kein Epos, weil ſie ſehr frühzeitig einen hiſtoriſchen Sinn ausbildeten, der in Bauwerken, Sculpturen, Gemälden und Hieroglyphen ſeine Erinnerungen mit chronikartiger Treue befeſtigte. Man kann auch ſagen, daß, was

von Poeſie in ihnen lebte, von ihnen in den großen Styl ihrer monumentalen Plaſtik hineingedichtet ward. Die Freude an Geſtalt, Farbe und Ton ließ bei ihnen das Wort zurückbleiben. Die Statue Memnons erklang zwar beim aufblitzenden Sonnenlicht, aber ſie ſprach nicht. Selbſt die Schrift, als eine in der Anſchauung ſtehen bleibende, ließ das Wort nicht frei werden. Als die Aegyptiſche Hieroglyphe zum phonetiſchen Zeichen ſich fortbildete, war das alte eigentliche Aegypten ſchon im völligen Verfall begriffen.

---

c. Die Semiten.

Zwiſchen der Iraniſchen Hochebene und zwiſchen dem zu einem architektoniſchen Kunſtwerk umgewandelten Nilthal treffen wir die Semitiſchen Stämme in vielfacher Beweglichkeit. Sie verhalten ſich zu Perſien und zu Aegypten, wie die Buddhiſtiſchen Völker zu China und Indien. In ihnen kommt das eigentliche Reſultat dieſes ganzen Kreiſes zum Vorſchein. Iſt aber dieſer Kreis der dualiſtiſch-activen Völker in der That der Gegenſatz des pantheiſch-paſſiven, ſo muß auch das Reſultat ſeines Proceſſes ein entgegengeſetztes ſein. Der Buddhiſt hält das Daſein als ſolches für ein Unglück. Er vernichtet mit ſelbſtbewußter Gewaltſamkeit allen Affect, in welchem ſich die Liebe zum Leben affirmativ ausdrückt. Er flüchtet ſich hinter die Mauern des Kloſters, um ſich und die Welt in träumeriſcher Andacht zu vergeſſen. Ganz anders der Semite. Für ihn iſt die erſcheinende Welt die wirkliche, wahrhafte. Eine freudige Bewunderung ihrer Schönheit durchdringt ihn. In der Kraft der Affecte, im Rauſch der Leidenſchaft, genießt er die Wonne des in ſich aus aller Erſcheinung bereichert zurückkehrenden Selbſtgefühls. Freundſchaft und Frauenliebe, Krieg und Handel, Spiel und Trinkgelag, ſind ihm die rechte Würze des Lebens. — In muthigem Selbſtvertrauen durchzieht er die ſchreckenvolle Wüſte und wagt ſich auf das trügliche Meer. Man kann ſich keine größeren Extreme denken, als den Buddhiſten, wie er hingekauert liegt, den Roſenkranz zwiſchen den Fingern drehend, thatlos in ſich verſinkend, durch die Exiſtenz als ein geſpenſtiſches Räthſel niedergedrückt, und den Araber, wie er im

Waffenschmuck auf seinem geflügelten Rosse, der Geliebten gedenkend, in strotzendem Mannesmuth, durch die Wüste hinschweift, Blutrache zu üben oder eine Karavane zu überfallen und im Liede seine Thaten selbst zu verherrlichen.

Es könnte scheinen, als hätten wir einen Fehler gemacht, daß wir von Persien zu Aegypten und erst von diesem zu den Semiten übergehen. Allein Persien und Aegypten sind der wirkliche Gegensatz, der in den Semiten seine Auflösung findet. Persien und Aegypten verhalten sich in dieser Westasiatischen Gruppe, wie China und Indien in der Ostasiatischen, aber natürlich vermöge des dualistischen Princips auf ganz verschiedene Weise. In China, dem monarchischen Familienstaate, ist das Ideal der Pietät der Gelehrte, der es zur genauen Kenntniß aller Gesetze bringt, die aus den fünf Verpflichtungen entspringen; in Persien, dem monarchischen Kriegerstaate, ist das Ideal der Ritter, der den Kampf um des Kampfes willen liebt, im Kampf aber von dem Befehl seines Scheriar, seines Kaisers, abhängig bleibt. In Indien hat jede Kaste ihr particulaeres Ideal; das allgemeine Ideal aber für Indien ist in religiöser Hinsicht die Buße, in poetischer die Liebe. In Aegypten ist das Ideal die Liebe zum Tode, denn durch ihn gelangt man zur Seligkeit des Todtenreiches im fernen Westen, zum Ementh, welchem Osiris vorsteht. Der Aegyptier kam über den Dualismus schon insofern hinaus, daß er den Tod als Bedingung eines neuen, höhern Daseins erkannte. Nicht eine pantheistische Verflüchtigung, nicht eine Auflösung der individuellen Existenz in den Ur- und Allgeist, in den Atman, stellte er sich als Ziel, sondern ein bewußtes persönliches Fortleben voller Reiz und unendlicher Wonne, wie das Todtenbuch uns darstellt, welches den Leichnamen in den Sarg als Wegweiser mitgegeben wurde. Daher sehen wir auch schon im Leben der Aegyptier einen Zug der Versöhnung, eine Heiterkeit, die wir oft vergessen, wenn wir es einseitig nur von der negativen Richtung her auffassen, die es allerdings auch hat und die ihm das Gepräge der Melancholie aufdrückt. Aegypten gleicht Indien nur äußerlich. Es hat im Süden die Schneeberge, von denen der heilige Nilstrom herkommt, wie Indien im Norden der Himalaya (Himmel: die Wohnung des Schnees), von welchem

die heilige Ganga herabſtrömt. Es hat Kaſten, wie Indien. Es hat eine hierarchiſche Verfaſſung, wie Indien. Es hat koloſſale Bauten, wie Indien. Dies Alles fällt auch dem oberflächlichſten Blick auf und iſt oft benutzt worden, eine Parallele beider Länder anzuſtellen. Aber im Innern iſt ein ganz anderes Weſen in ihm thätig. Ein ſtrenger, maaßvoller Verſtand bleibt Meiſter der rieſigen Bauten und entäußert ſich mehr und mehr aller phantaſtiſchen Ueberladung. Der Sinn aber, obwohl beſtändig hinblickend auf den Tod, iſt ein durchaus praktiſcher, dem Genuß des Lebens zugewandter, ohne contemplative Askeſe in der Religion, ohne romantiſche Ueberſchwänglichkeit in der Liebe. Zwiſchen Perſien und Aegypten wimmelten nun die Semitiſchen Stämme, bald in ſtolzer Unabhängigkeit, bald in Abhängigkeit von Perſien oder von Aegypten. Von dieſen Stämmen entwickelte ſich derjenige, deſſen Geſchichte ſowohl mit der Aegyptiſchen als mit der Perſiſchen aufs Innigſte verflochten war, der Hebräiſche, zu einem Standpunct, der nicht nur über den Dualismus ſich erhob, ſondern der ſogar über den Ethnicismus hinausgriff, weshalb wir ihn von dieſer Gruppe ausſchließen müſſen. Das Culturprincip iſt ein höheres, als das ethnographiſche.

Von den übrigen Semitiſchen Stämmen kommen die Chaldäer, Phöniker und Araber in Betracht. Die beiden erſtern aber haben uns keine Denkmale ihrer Poeſie hinterlaſſen. Was wir von derſelben wiſſen, gibt uns ein ähnliches Bild, wie wir uns von der Aegyptiſchen Poeſie haben machen können. Aus dem Cultus ging eine hymniſche, aus dem Lebensgenuß eine ſkoliſche Poeſie hervor. In jener war es vorzüglich die Adonisklage, die ſich über ganz Vorderaſien verbreitete und auch in Unterägypten Eingang fand, weil der Oſirismythus mit dem des Adonis in weſentlichen Puncten zuſammenfiel, in der Trauer um den getödteten und in der Freude um den wiederauferſtandenen Gott. Dieſe Lieder, Adonidien, auch Adonismaöden genannt, wurden unter Flötenbegleitung geſungen und ſpäter mit großem Schaugepränge verbunden. (Creuzer's Symbolik und Mythologie der alten Völker II, Leipzig 1811, 94 ff. H. Brugſch: Die Adonisklage und das Linoslied, Berlin 1852, woſelbſt 22—25 eine Wehklage der Iſis

und der Nephthys mitgetheilt ist. Linos, auch Ailinos, für Klaggesang, ist aus dem Semitischen Ailenu: Wehe uns! entstanden).

Die heidnischen Araber.

Es bleiben uns also nur die alten Araber übrig, worunter wir die Araber bis zum Auftreten Muhammeds verstehen. Von diesen nämlich besitzen wir so viel Reste ihrer ursprünglichen Dichtkunst, daß wir uns wohl eine Vorstellung derselben machen können, denn wenn auch die Sammlung der uns überkommenen Lieder erst der Muhammedanischen Periode angehört, so haben wir doch keinen Grund, an der Aechtheit derselben zu zweifeln. Die Araber sind in ihrer Bildung ebenso ursprünglich, als die Chinesen und Inder, Perser und Aegyptier. Ihr Local, eine Halbinsel von beinahe funfzigtausend Quadratmeilen, ist durch Meere, Berge und Wüsten so in sich abgeschlossen, daß sie von den Veränderungen der übrigen Nationen, bis zu diesem Augenblick hin, wenig berührt werden. Es ist in sich mannigfaltig genug, einen poetischen Sinn zu erwecken und zu nähren. Die Cultur stand hoch genug, der Erscheinung des Lebens eine schöne Form zu gewähren, den Menschen über die gemeine Bedürftigkeit zu erheben und ihm ein ästhetisches Wohlgefallen am Adel und am Glanz der Persönlichkeit möglich zu machen. Ein Theil der Araber kam früh bis zur städtischen Concentration, jedoch ohne daß die Städte hier eine solche Bedeutung, wie in Medien, Assyrien, Babylon, Aegypten und Phönikien gewonnen hätten. Sie blieben selbst im Islam auf einer untergeordneten Stufe der Entwicklung stehen. In älterer Zeit ragten zwei hervor, Mekka, wo die Kaaba, der nationale Tempel, sich befand, und Okkadh, in der Landschaft Tehama, wo jährlich eine große Messe abgehalten ward. Diese städtische Cultur erhielt eine gewisse Verfeinerung der Lebensart, besonders an den Höfen kleiner Fürsten. Am meisten für Poesie interessirten sich die Könige von Hira. Von den Stadtbewohnenden Arabern, den Haddesi oder Mauren, unterscheiden sich die Wüstebewohnenden: Bedewi, oder Beduinen, Nomaden, die in Zelten wohnen und deren Reichthum vorzüglich in Kameelen und Pferden besteht. In diesen ent-

wickelten sich jene bewundernswürdigen ethischen Eigenschaften, welche den Araber vor der Stiftung des Islam so hoch stellten: Tapferkeit, Ritterlichkeit, Liebe, Gastfreundschaft, Großmuth, Ehrgefühl, Uneigennützigkeit, Kühnheit und Geduld; und aus diesen Tugenden ging wiederum jene kraftvolle, malerische und sententiöse Poesie hervor, die in den Liedern dieser Helden unsterblich athmet. Der Held ist zugleich sein Dichter. Er besingt selbst seine Thaten. Aber nicht die Männer allein dichten, auch die Frauen. Das Weib war noch nicht in den Harem abgesperrt, sondern stand den Männern ebenbürtig gegenüber. Durch solche Freiheit und Selbstständigkeit des Weibes erzeugte sich eben ein höherer Schwung der Liebe, die keineswegs, wie man glauben möchte, eine nur sinnliche Färbung hatte, vielmehr, bei aller Gluth der Leidenschaft, wesentlich auch die Schönheit der Seele umfaßte. Der Dichter Djumeit, der dreißig Jahr seine wegen ihrer Magerkeit oft verspottete Butheita besang, betheuerte in seiner Todesstunde, daß er sie nie in seinem Leben berührt habe, obschon sie seine Liebe so innig theilte, daß sie, als sie seinen Tod erfuhr, in einigen noch erhaltenen schönen Versen ihren unendlichen Schmerz ausdrückte und dann unaufhörlich weinte, bis sie starb. (G. Weil: die poetische Literatur der Araber vor und unmittelbar nach Muhammed. Stuttgart 1837, 77.). Die Religion der Altaraber war ein sehr einfacher Sternendienst, der einen gewissen Fatalismus in sich schloß, aber seine Bekenner nicht, wie der Indische Brahmanismus, der Parsische Feuerdienst, der Aegyptische Thierdienst, mit einer Fülle peinlichen Ceremoniels belastete. Verständig, ja nüchtern, stand der Araber der Natur gegenüber, ohne dem Zauber ihrer Gestalten verschlossen zu sein. Seine Naturschilderungen sind ohne phantastische Uebertreibung correct und doch voll von malerischer Schönheit. Die Gestirne, die Palmen, die Waldbäche, das Pferd, das Kameel, die Schlange, den Wolf, die Hyäne, den Leopard, weiß er unnachahmlich zu beschreiben. Aber auch die Gestalt der Geliebten, der schönhüftigen, der augenblitzenden, der ambraduftenden, ermüdet er nicht, auf die mannigfachste Weise zu zeichnen. Die Religion war keine hierarchische. Kein religiöses Gesetzbuch gab die Basis zu einer gelehrten Priesterherrschaft, die übrigen Men-

schen in ihrem Verhältniß zu Gott zu bevormunden und die Geistesgegenwart des denkenden Menschen mußte daher in den einzelnen Fällen sich selber Rath finden. Aus dieser freien Nachdenklichkeit ging ein didaktisches Element der Altarabischen Poesie hervor, die Gnome: Hikmah, die oft in zierlichster Form die theure Erfahrung eines bewegten Lebens epigrammatisch abschloß.

Fragen wir uns aber, was unter den in der Wüste umziehenden Stämmen das eigentliche Band ausmachte, so treffen wir hier, wie schon im Parsischen Epos, wieder auf die Blutrache. Sie macht den furchtbaren Kitt der Geschlechter aus. Liebe, Gastfreundschaft, Tapferkeit finden wir auch anderwärts, nicht aber, wie hier, die Poesie der Blutrache. Sie ist es, welche das heroische Ideal dieser vielen kleinen Stämme ausmachte, die sich Menschenalter hindurch bekämpften, die Blutschuld durch Blut zu sühnen und damit von der andern Seite die Rache für die neue Schuld heraufzubeschwören. Die Begeisterung des Altarabers für diese Pflicht verlieh ihm eine unglaubliche Beharrlichkeit, machte ihn listenreich, ließ ihn den härtesten Entbehrungen, den äußersten Strapazen sich unterziehen und steigerte seine Kühnheit bis zu jenem wilden, verwegenen, frevel-trotzigem Reckenthum, wie dasselbe bei einem Taabata Scharran und einem Schanfera, zu einer schauerlichen Erhabenheit emporwuchs. Der Parse kämpfte eines allgemeinen Princips wegen, als Iranier gegen den Turanier, als Ormuzddiener gegen die Anhänger Ahrimans. Er kämpfte unter dem Oberbefehl des Shah, dem der Pehlwane als Vasall kriegspflichtig unterthan war. Der Araber kämpfte aus unmittelbarem persönlichstem Interesse gegen seinen eigensten Feind und kämpfte ganz nach den Eingebungen seiner Leidenschaft und Laune, wie es ihm beliebte. Der Aegyptier diente im Leben dem Osiris, von ihm im Tode angenommen und in die Wohnungen der Seligen geführt zu werden. Er lebte für eine genußreiche Unsterblichkeit. Der Araber war gegen den Tod gleichgültig und nicht die Unsterblichkeit seiner Person, sondern die Unsterblichkeit seines Ruhms bei den lebenden und überlebenden Geschlechtern lag ihm am Herzen. Weil aber der Bluträcher nicht aus einem

gemein egoistischen Motiv, sondern aus dem Princip einer heiligen Pflicht handelte, so war es möglich, mit ihrer Grausamkeit so viel schöne Tugenden zu vereinen, als den Araber auszeichneten und uns mit ihm zum ersten Mal auf den Boden einer natürlichen Humanität zu versetzen, welche die Individualität ungehemmt sich entfalten läßt.

Die ältern Arabischen Dichter und Dichterinnen.

Wir besitzen allerdings keine Dichtungen der Araber, die wir über das sechste Jahrh. der christlichen Zeitrechnung zurück zu datiren vermöchten. Aber, wie schon oben gesagt wurde, hindert nichts die Annahme, daß nicht die Poesie der Araber schon vor den uns überkommenen Zeugnissen eine ähnliche gewesen sei, denn völlig gesanglos wird Niemand sich diesen höchst begabten Stamm denken können. Seine Lebensart aber war schon zu den Zeiten des Hebräers Jakob, dessen Sohn Joseph an eine Arabische Karavane verkauft ward, dieselbe, wie bei Muhammeds Auftreten. Von einer besondern Einwirkung der Griechischen oder Hebräischen Poesie vor Muhammed wird Niemand eine Spur nachweisen können. Wenn ein Dichter El Muhelihl oder Muhallal als derjenige genannt wird, der im fünften oder sechsten Jahrh. v. Chr. zuerst dreißig regelmäßige Verse gemacht und den Reim eingeführt habe, so kann dies schwerlich etwas Anderes heißen, als daß mit ihm, wahrscheinlich in Verbindung mit einer weitern Verbreitung der Schreibkunst, die Poesie den Uebergang von dem Zustande einer immer entstehenden und vergehenden Naturpoesie zu dem einer bewußten Kunstpoesie gemacht habe, nicht aber, daß die Araber bis dahin so viele Jahrhunderte hindurch ohne alle Poesie gewesen wären. Wurden jedoch sogar die Lieder der vormuhammedanischen Zeit uns erst durch Bemühungen eines muhammedanischen Arabers zwei Jahrhunderte nach Stiftung des Islam erhalten.

Unter den ältern Dichtern zeichneten sich aus: Elatwa; Akel Elmorár, König von Knida; Ben Hodschr; Scheier ben Dschenab; Abdallah ben Eldumeina von Chatam; El Motelemmis; Taabatta Scharran von Fehm;

Schanfera von Esd, der berühmteste Läufer und Bogenschütze. Der Held, den diese Dichter selbst als den ersten preisen, ist der grimme Faris, der sich endlich aus Schmerz über Freundesuntreue ganz in die Wüste zurückzog, sich dort nicht nur mit Panthern und Löwen, Gazellen und Geiern gesellte, und als ein entsetzlicher Räuber auf windschnellem Roß Alles in Schrecken setzte, sondern in seiner Ueberkraft selbst Wirbelwinde glaubte bekämpfen zu können. — Von den Dichterinnen sind zu nennen: Ofeiret; Tomädhir, genannt El Chansa, die stumpfnasige: Horka, Tochter des letzten Königs von Hira; Amra, die Chatamische; Safija von Bähita; Taabata's Mutter: Leila von Achjal; Umm Elnohaif.

Die Hamäsen.

Hamäsa heißt Arabisch Tapferkeit. Weil aber das erste Buch einer lyrischen Anthologie Abu Temmams so betitelt ward, so ist dieser Name als ein technischer in Gebrauch gekommen. Abu Temmam, 805—846 n. Chr., einem der ältesten Beduinenstämme entsprossen, sammelte viele Gedichte, schrieb sie nach der Tradition nieder und vereinigte sie in ein Liederbuch: El Hamäsa, auch die große Hamasa genannt. Es zerfällt in 10 Bücher: 1) Heldenlieder; 2) Todtenklagen; 3) Weisheitssprüche; 4) Liebeslieder; 5) Spottlieder; 6) Gast- und Ehrenlieder; 7) Beschreibungen des Kamels, der Schlange und der Regengüsse; 8) Reise- und Rastlieder; 9) Scherzlieder; 10) Schmäh- und Loblieder auf die Weiber. (Die Hamäsa oder die ältesten arabischen Volkslieder, übersetzt und erläutert von Rückert, Stuttgart 1846, 2 Bde. Es sind darin größere und kleinere Gedichte von 521 Dichtern und Dichterinnen.) — An diese treffliche Sammlung, die uns eine der schönsten Epochen aller Poesie erhalten hat, schließt sich die kleine Hamäsah von Abu el Boktheri, st. 898 n. Chr. und das Buch der Gesänge: Kitab al Agani von Abulfaradi Isfahani, st. 966, in welchem die Biographien von 395 Dichtern gegeben sind.

Die Preisgedichte der Moallakat.

Den Uebergang aus der heidnischen Periode in die des Islam bezeichnen sieben Gedichte, die in poetischen Wettkämpfen auf der Jahresmesse zu Okkadh den Preis erhalten hatten und, der Sage nach, mit goldenen Buchstaben auf Aegyptische Seide geschrieben, am Eingang der Kaaba zu Mekka aufgehangen waren, woher sie den Namen: El Moallakat: die aufgehangenen, erhielten. Diese Dichter sind: 1) Amrilkais; 2) Tarafah ben Elabd, ermordet 570; 3) Sohair ben Abi Sulma; 4) Lebid ben Rebiat, st. 662 zu Kufa; 5) Antara der Abssite, mit dem Zunamen el Fewares: der Held; 6) Amru ben Kelsum, st. 570 und suchte als der feurige Wortführer der Bekriten, mit Hareth, dem hundert und dreißigjährigen Wortführer der Taglebiten, einen Frieden zwischen beiden Stämmen zu vermitteln; 7) Hareth ben Hilliffet.

Als diesen Preisdichtern zunächst stehend werden betrachtet: Nabega von Dhubjan am Hof des Königs Noman von Hira; Alkama el Fihl; Maimun el Ascha; sämmtlich im sechsten Jahrh. n. Chr. Daß die Dichter durch Preise geehrt wurden, daß die Nation an ihren Kämpfen ein so lebhaftes Interesse nahm, beweißt uns die hohe Achtung, die auch in einer Menge Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen sich ausdrückt, welche das Entzücken über Gedichte bei ihnen hervorbrachte. (A. Th. Hartmann: die hellstrahlenden Plejaden am Arabischen Dichterhimmel oder die sieben am Tempel zu Mekka aufgehangenen Arabischen Gedichte. Münster 1802. — Amrilkais, der Dichter und König. Sein Leben dargestellt in seinen Liedern. Von Rückert, Stuttgart 1843.)

C.

Die Poesie der Europäischen Gruppe.

Das Individualitätsideal.

Zwei große, in sich abgeschlossene, eigenthümliche Welten sind unserm Blick vorübergegangen: die Ost- und Westasiatische; jene pantheistisch, diese dualistisch; jene quietistisch, diese kriegerisch; jene passiv, diese activ; jene sentimental, diese heroisch; jene phantastisch, diese verständig; jene in ihren Träumen, diese in ihren Thaten poetisch; jene daher an dichterischen Erzeugnissen reich, diese arm. Man kann diesen Gegensatz noch auf vielfach andere Weise aussprechen, daß er aber ein wirklicher Gegensatz sei, wird Niemand leugnen können. Es ist das Geheimniß der göttlichen Weltordnung, wie in so großen zunächst neben einander emporstrebenden Culturen doch ein Zusammenhang der Idee sich entwickelt, so daß wir den Fortschritt der Freiheit anerkennen müssen. Der Gegensatz der Hinter- und Vorderasiatischen Völker fand seine Lösung in den Europäischen, indem dieselben in dem Princip *individueller Freiheit* sowohl das passive als das active Moment vereinigten. Die Individualität, *welche sich selbst Zweck wird*, ist das Princip, worin ebensowohl die *Empfänglichkeit* für alles Wahlverwandte, als die *Selbstbestimmung* enthalten ist, durch Verarbeitung des Empfangenen über dasselbe zu einer *neuen Gestalt* hinauszugehen. Es wäre eine falsche Auffassung, den Orientalischen Völkern Individualität überhaupt absprechen zu wollen. Sie haben eine solche und sogar eine sehr starke, aber die Eigenthümlichkeit des Einzelnen bleibt bei ihnen unfrei. Geht sie dazu fort, sich als frei zu setzen, so wird sie eine *Anomalie* und streift, wie die Leidenschaft Indischer Kschattriya's, Parsischer Pehlwanen, Arabischer Bluträcher, an

die Frechheit des Frevels. Der Orientale wird von der Nothwendigkeit seines Staatsgesetzes, seiner Kastenordnung, seiner Familienverpflichtung, fatalistisch beherrscht. Er ist nicht sich selbst Zweck. Der Araber, der in der Wüste, der Phöniker, der auf dem Meere selbstgewiß seinen Zwecken nachgeht, steht der individuellen Freiheit am nächsten und wir haben gesehen, daß der Arabische Held zugleich seine Thaten selber besingt. Er kommt uns daher viel menschlicher und verständiger vor, als selbst ein Rusthm, der ein außerhalb der gewöhnlichen Menschheit stehender mythischer Koloß ist, so daß schon seine Mutter, als sie ihn mit Schmerzen gebiert, ausruft: risthm! d. h. ich bin befreit. Wenn ein Schanfera uns ausmalt, wie er mit Todesverachtung alle Mühsal des Lebens duldet, mit den Thieren der Wüste fraternisirt und das Feuer der Rache Jahre lang in seinem Busen schürt, so kann er uns als ein wilder, unheimlicher Gesell erscheinen, aber wir fühlen mit ihm und verstehen ihn vollkommen.

Die Gruppe der Europäischen Völker machte sich also die Individualität zu ihrem Ideal und zwar so, daß die Griechen die Schönheit ihrer Erscheinung, die Römer die Kraft ihres Willens und die barbarischen Uebergangsvölker ins Christenthum die Innerlichkeit ihres Gemüths zum Ausgangspunct hatten. Bei den erstern allein nahm daher das Ideal einen schlechthin ästhetischen, bei den zweiten einen moralischen, bei den dritten einen dämonischen Charakter an.

Diese Völker verhalten sich daher so, daß die Griechen als das schlechthin poetische, die Römer als das schlechthin prosaische auftreten, jene Uebergangsvölker aber, Skythen (Slaven) Kelten und Germanen uns eine chaotische Gährung zeigen; welche nicht durch sich selbst zu einer höheren Ausbildung gelangte, sondern theils der antiken Cultur, theils der christlichen Religion bedurfte, sich zu einer tieferen Erfassung ihrer Individualität zu erheben. Sie treten hier ähnlich auf, wie die Sage des Persischen Nationalepos vor den Sassaniden.

Die Griechen verarbeiten das Aegyptische und Phönikische Element; die Römer das Griechische; jene Uebergangsvölker das Griechisch-Römische. Zu den Griechen kommt das Fremde theils als eine zu ihnen einwandernde Kolonisation, die zu ihnen dringt,

theils durch Eroberungen, die von ihnen ausgehen. Erhaltung und Zerstörung, Fortbildung und Rückbildung, wechseln in diesem Proceß auf die mannichfaltigste Weise. Der unendliche Zauber der Schönheit des Griechischen Ideals ist es aber, der in diesem Wechsel bis in die entlegensten Regionen seine holde versöhnende Macht ausbreitet.

---

a) Die Griechen und das ästhetische Ideal.

Ueberblickt man die Geschichte der ganzen Griechischen Poesie, so erkennt man leicht, daß man die alte, mittlere und neuere zu unterscheiden habe. Die allte, jetzt gewöhnlich vorzugsweise Hellenische genannt, erstreckt sich bis auf Justinian, mit welchem das Christenthum vollständig über den Ethnicismus siegte und die letzten Philosophen aus Griechenland ausgewiesen wurden. Die mittlere, die Byzantinische, erstreckt sich bis auf den Fall Konstantinopels und die neuere, die Neugriechische, von da bis jetzt. (Eine zusammenhängende, mit zahlreichen Proben im Original und in Deutscher Uebersetzung versehenen Uebersicht aller drei Perioden hat A. Elliſſen im ersten Theil seines Versuchs einer Polyglotte der europäischen Poesie gegeben, Leipzig 1846, 78 bis zu Ende.).

Es kann folglich hier zunächst nur die erste Periode zur Sprache kommen, die des Hellenischen Ethnicismus, deren Entwicklung fast zweitausend Jahre umfaßt. In dieser Periode unterscheiden sich sofort wieder drei Epochen: eine productive, eine kritisch gelehrte und eine eklektische. Die erstere ist die wahrhaft Hellenische; die zweite die Alexandrinische; dae dritte die Römisch kosmopolitische. Die erste fand ihren Mittelpunct in Athen, die zweite in Alexandrien, die dritte in Athen und Byzanz.

---

1) Die Hellenische Epoche.

Die Hellenische Periode reicht von den ältesten Zeiten bis auf die Eroberung Griechenlands durch die Macedonier. Sie enthält die consequente Abfolge der Epik, Lyrik und Dramatik

in Griechenland und Unteritalien, vorzüglich Sicilien. Alles, wodurch die Griechen in der Poesie groß sind, gehört dieser Zeit an, in welcher die Kalokagathie, die Untrennbarkeit des Schönen vom Guten, das Schöngute, das Ideal der Griechen war. Nur Einmal in der Geschichte ist diese glückliche Einheit von Natur und Geist möglich gewesen. Kein anderes Volk hat eine solche Begeisterung für das Schöne besessen. Organischer, als irgendwo, haben sich bei den Griechen die verschiedenen Dichtungsarten entwickelt, so daß sie durch die Plastik ihrer Gestalten zugleich den Werth eines allgemeinen poetischen Kanons erworben haben.

Die Individualität, von welcher das Griechische Leben ausging und die sich auch in seinem anthropomorphischen Polytheismus abspiegelte, zeigt sich sogleich in einer Mannigfaltigkeit von Stämmen, die aus dem Thrakischen Grundstock sich abzweigten und sich in großer Beweglichkeit unter einander berührten. Die Pelasger und Hellenen traten zuerst entschiedener hervor, dann aus diesen die Aeoler, Jonier und Dorier. Das Aeolische Element verschmolz allmählich mit dem Jonischen und Dorischen auf die mannichfachste Weise. Eine Wandersucht veränderte lange den Sitz der Stämme, bis mit dem zehnten Jahrh. v. Chr. eine gewisse Fixirung derselben sich befestigte. Der Wandertrieb nahm eine neue Gestaltung an, die der Kolonisation, die vorzüglich nach Großgriechenland, nach Kyrene und Massilien gerichtet war. Wir sehen bei den Griechen von vorn herein das Element als ein ihnen freundliches, heimathliches, geselliges auftreten, welches den Orientalen fremd geblieben war und das nur die Phöniker erst zu erschließen begonnen hatten: das Meer. Der frische Hauch der Welle, die schäumend an der vielbuchtigen Küste brandete, der Blick auf die uferlose und doch zu fernen Wundern lockende Fläche der Thalassa, die wilde Poesie eines Seeräuberlebens, das auf den kleinen, felsigten Eilanden sich einnistete, die Culturschätze, die von Aegypten und Phönikien auf dem Rücken der bläulichen Woge durch Einwanderer herzugebracht wurden, dies Alles macht sich in der Poesie der Hellenen fühlbar und mit Recht ist gesagt worden, daß Homer nirgend so groß sei, als auf dem Meere.

Die älteſten Mythen der Griechen ſpielen immer, ſei es auf dem Meere ſelbſt, wie die Argofahrt, ſei es am Ufer des Meeres, wie der Kampf mit Troja. Die Göttin der Schönheit, die ſchaumgeborene, ſteigt aus den Wellen bei Kypros an das Land. Andromeda, angefeſſelt an den rauhen Fels des Seegeſtades, wird von einem Meerungeheuer bedroht. Poſeidon iſt es, deſſen Zorn den Dulder Odyſſeus zehn Jahr von Ithaka fernhält. Die ganze Scheibe der Erde iſt vom Okeanos, dem unergründlichen, dem ewig ſeienden Vater, umgürtet. Aus dem Waſſer, lehrt der Philoſoph Thales, ſei Alles hervorgegangen und das Waſſer, ſingt der Dichter Pindar, ſei das Beſte, das Edelſte. Die Frage um die politiſche Hegemonie, welche Griechenland zerrüttete, war an den Beſitz der Flotte geknüpft. Genug, überall iſt es das Meer, dem wir bei den Griechen begegnen, während bei den Chineſen die Hauptſtadt, bei den Indern die Waldſiedelei, bei den Buddhiſten das Kloſter, bei den Perſern das Heerlager des Shahs, bei den Aegyptiern der Nilſtrom und die Katakombe, bei den Arabern die Wüſte den localen Mittelpunct ausmacht. Von den Bergländern im nördlichen Griechenland zog es die Menſchen mehr und mehr nach Süden, wo ſie auf Halbinſeln und Inſeln ſich zerſtreueten. In den Thrakiſchen Gauen bildete ſich die erſte höhere Cultur Griechenlands und knüpfte ſich für die Poeſie an den Namen des Orpheus.

Orphiſche Hymnik.

Orpheus iſt ein mythiſcher Name geworden, wenn auch noch heutige Reiſende ſein Rieſengrab bei Leibethra in Pierien zu erkennen geglaubt haben. Daß die Dichtungen, die uns unter der Bezeichnung Orphiſcher Hymnen, eines Orphiſchen Epos über die Argofahrt und eines myſtiſchen Gedichtes über die geheimen Kräfte der Steine, überliefert ſind, nicht vor dem alten Thrakiſchen Sänger Orpheus herrühren, iſt gewiß. Ebenſo gewiß aber iſt es, daß wir in den dem Orpheus zugeſchriebenen Hymnen einen Nachhall der prieſterlichen Hymnik beſitzen, welche die Stiftung der alten Culte begleitete. Dieſe Culte wurden ſpäterhin myſtiſche d. h. Geheimculte, weil ſie der fortgeſchrittenen

Bildung und Aufklärung gegenüber sich nur in solcher Form erhalten konnten. Die 86 Hymnen, die wir noch als Orphische übrig haben, sind ihrem Ursprung nach vielleicht nicht älter, als aus der Zeit der Pisistraditen, wo Onomakritos im Dienste derselben Chresmoi: Orakelsprüche, und Teletai: Weihelieder im Orphischen Sinn componirte. Da man aber bei solchen Productionen doch den Typus der Tradition festzuhalten bemühet und Onomakritos eigens mit dem Studium mystischer Culte beauftragt war, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir doch einen gewissen Rest des Ursprünglichen in den von Neupythagoräern und Neuplatonikern uns erhaltenen Dichtungen überkommen haben. Alles, was wir über die Poesie eines Orpheus, Linos, Amphion, Melampos, Olenos, Eumolpos, Musäos u. A. muthmaßen können, besteht hiernach darin, daß in der Hymnik das epische Element noch mit dem lyrischen verschlungen war. (Bode: Geschichte der Hellenischen Dichtkunst. I, Leipzig 1838, 87—190).

α) Die Epik.

Der liturgischen Hymnik zunächst entwickelte sich in den sagenlustigen Stämmen der Griechen die Epik, indem sich allmälig ein Zusammenhang der besondern Ueberlieferungen erzeugte, vorzüglich dadurch, daß sich hervorstechendere Begebenheiten zum Mittelpunct machten, an welche die kleineren sich anlegen und sich den Hauptwendungen episodisch einfügen konnten. Wandersänger: Rhapsoden genannt, trugen die Geschichten umher. Der Hexameter wurde das bequeme und unendlich elastische Metrum für die Erzählung, deren Vortrag man mit der Kithara begleitete. Der Rhapsode hielt bei der Recitation einen Lorbeerzweig in der Hand, den er, wenn er aufhörte, dem folgenden übergab. Der Bildungsproceß war ein ganz ähnlicher, als wir ihn schon einmal bei dem Indischen Epos gesehen haben. Die Gegenstände, die als centralisirende Angelpuncte hervorragten, waren: 1) der Zug der Argonauten und 2) der Trojanische Krieg.

Der Argonautenzug.

Der Argonautenzug ist, als eine Merfahrt, ächt Griechisch. Es sind Heroen, die ihn unternehmen. Vom fernen, goldreichen Kolchis gilt es, einen Wunderschatz unter vielen Gefahren, Zaubereien, Hindernissen zur Heimath zu bringen. Ohne die Liebe der Medea zu Jason aber würden die Helden ihr Ziel doch nicht erreicht haben. Orpheus selbst ist unter ihnen und besingt ihre Abenteuer, d. h. die ganze Sage und ihre erste epische Gestaltung ist vorhomerisch gewesen, wenn wir jetzt auch nur spätere Darstellungen übrig haben. Die dem Orpheus zugeschriebenen Argonautika enthalten 1384 Hexameter.

Der Trojanische Krieg.

Im Argonautenzug steht der Hort voran; im Trojanischen Kriege ist es das Weib, welches als vornehmstes Motiv erscheint. In der Ilias ist es die schöne untreue Helena, in der Odyssee die würdevolle treue Penelope, um welche der Kampf entbrennt. Dort ist es nur eine Gesellschaft von Helden, die eine gemeinsame Expedition unternimmt, hier sind es Völker, die gegen einander in den Kampf ziehen. Der Trojanische Krieg ist das Vorspiel aller Kämpfe zwischen dem Orient und Occident. Es konnte nicht fehlen, daß ein solcher Kampf in seiner langen Dauer und in seinen tiefeingreifenden Folgen das Interesse aller Griechischen Stämme erregte und eine große Menge von Sagen hervorrief. In der Structur derselben mußte sich sehr natürlich eine Doppelrichtung erzeugen, einmal die Schilderung der Heldenkämpfe vor Troja selber: die Aristeia, und sodann die Schilderung der Abenteuer der Helden auf ihrer Rückfahrt von Troja in die Heimath: der Nostos. Eine Menge von Rhapsoden beschäftigte sich mit der Erzählung derselben, hochgeehrt von dem gern lauschenden Volke, wie Phemios und Demodokos. Aber das Epos bedarf einer langen Dauer, sich zu läutern und erst im neunten oder zehnten Jahrh. v. Chr. gewann dasselbe diejenige Gestalt, welche wir die Homerische nennen. Ob der Name Homeros nach der Mundart der Kymäer im alten Jonischen blind heißt, weil der Sänger blind war, ob er, als Compositum von ὁμοῦ und ἀρεῖν, der

Zusammenfüger bedeutet, hierin also an Vyâsa im Indischen erinnern würde, weil er die Gesänge einzelner Rhapsoden zusammenfügte, läßt sich nicht mehr ermitteln. Daß auf der Insel Chios eine Sängerfamilie der Homeriden gelebt hat, die sich mit der Epik des Troischen Krieges vorzüglich beschäftigte und nach welcher später auch andere nicht zu ihr gehörige Rhapsoden den Namen von Homeriden bekamen, scheint glaubhaft. Wir besitzen als Homerisch noch zwei Gedichte, die Ilias und die Odyssee, die als wahrhafte organische Kunstwerke aus der Sage zwar das Material, nicht aber die Vollendung der Form entnehmen konnten, welche sich in der Auswahl und Anordnung der Begebenheiten, so wie in der Harmonie und Klarheit der anmuthvollen Sprache zeigt. Ohne das Genie eines Einzelnen ist ein solches Maaß der Behandlung ebenso wenig denkbar, als ein solches Genie ohne ein geniales Volk, in dessen Munde die Sage lebendig umläuft. (L. Friedländer: die Homerische Kritik von Wolf bis Grote. Berlin 1853.) Für die Alten war im Homer alle Kunst als unerreichbares Urbild beschlossen. Er galt ihnen als der Dichter schlechthin. Ilias und Odyssee sind und bleiben aber auch jetzt noch das absolute poetische Kunstwerk.

Ilias.

Der Name Ilias scheint zu viel zu bezeichnen, wenn man den eigentlichen Inhalt dieser Aristeia erwägt. Sie erzählt, wie Achilleus, erzürnt durch Agamemnon, sich vom Kampf mit seinen Myrmidonen zurückzieht und die Achäer allmälig durch den Troischen Hektor in die äußerste Gefahr gerathen. In dieser erlaubt der Sohn der Thetis endlich seinem Freunde Patroklos, in seiner Rüstung zu streiten. Aber Hektor tödtet auch den Patroklos. Nun ergrimmt der Löwe Achilleus, stürmt auf zum Kampfe, den Freund zu rächen, tödtet den Hektor, schleift seinen Leichnam um Ilions Mauern, gibt denselben jedoch an den greisen Vater Priamos zurück, der ihn darum anflehet und veranstaltet dem Patroklos eine glänzende Leichenfeier. Demnach sollte das Gedicht eher den Namen einer Achilleis tragen. Bei näherer Ueberlegung erkennen wir aber, daß der Name Ilias insofern doch nicht un-

passend ist, weil durch den Tod Hektors das Geschick Ilions sich entscheidet. Die große Kunst des Dichters zeigt sich eben darin, daß er uns nicht den ganzen Krieg in der Breite aller seiner Wendungen und in dem Detail aller seiner Kämpfe vorführt, sondern daß er denjenigen Moment heraushebt, der im letzten Jahr der Belagerung Troja's den Fall desselben vorbereitet. Diese dramatische Concentration des gesammten Stoffs ist bewundernswürdig. Sie gibt Gelegenheit, alle bedeutenden Helden von der einen und andern Seite zu schildern. Sie entfaltet einen unendlichen Reichthum der verschiedensten Kampfgemälde und der mannigfaltigsten Situationen, die sich daran anschließen. Von dem Herrscher der Völker Agamemnon an bis zum bissigen, schäbigten Thersites herunter stellt sich uns eine Galerie von Charakteren auf, in denen wir die plastischen Repräsentanten der vornehmsten Richtungen der menschlichen Natur erblicken. Aber die Einheit der Handlung hält die unendliche Fülle so in sich beschlossen, daß eine sich immer steigernde Spannung von Gesang zu Gesang unsere Theilnahme fesselt. Der heroische Jüngling macht den Mittelpunct des Ganzen aus. Es ist daher nicht die Liebe, die in dieser Aristeia als Motiv vorantritt. Die Wegnahme der Briseis kränkt nicht das Herz des Achilleus, sondern sie verwundet sein Ehrgefühl. Zur Wiederaufnahme des Kampfs entschließt er sich, weil sein Freund getödtet worden. Freundschaft ist es also, die seine Seele am Tiefsten bewegt. Er rächt das Blut des Freundes an dessen edlem Mörder und kann sich in der wilden Freude des Triumphes kaum ersättigen.

Odyssee.

Ganz anders der Nostos. Er breitet sich aus in die unendliche Ferne der Welt bis zu den Barbaren, bis an den Rand des Okeanos und bis zum Eingang in die traurigen Asphodeloswiesen des Hades, wo die ohnmächtigen Schatten umherschweben, auch der Schatten des schnellfüßigen Achilleus, der sich lieber, der Knecht des geringsten Ackerers, als König unter den Schatten zu sein wünscht. Aber diese Fülle der Weltwunder, denen der göttliche Dulder Odysseus vorüberzieht, ist auch in

dieſem Gedicht in eine ſo kunſtreiche Einheit zuſammengefaßt, daß ſie nach jeder Betrachtung wieder an Schönheit und Reiz für uns gewinnt. Der Inhalt dieſes Epos iſt höchſt einfach. Ein Griechiſcher Fürſt wird auf der Rückfahrt von Troja zehn Jahr hindurch auf dem Meere durch den Zorn des Poſeidon umhergeworfen, bis er endlich im zehnten Jahr ſeine Heimath wieder erreicht und dort die Freier tödtet, die mit trotzigem Uebermuth ſeine Gattin und ſeinen Sohn bedrängt und ſeine Habe aufgezehrt haben. Allein auch hier ſehen wir den großen Dichter die Erzählung ſogleich im zehnten Jahr beginnen und die Begebenheiten der früheren Zeit epiſodiſch einflechten. Immer haben wir einen feſten Punct, das Eiland Ithaka, vor uns, deſſen Rauch von Ferne aufſteigen zu ſehen Odyſſeus ſich ſehnt. Die Steigerung der Spannung iſt in der Odyſſee eben deshalb viel größer, weil die Retardationen größere ſind und die Entwicklung noch dramatiſcher, weil ſie in einen Kampf ausläuft und zwar in einen Kampf des Einzelnen mit der Menge der Freier. — Von dem bunten Panorama der Fremde, in welchem Odyſſeus umirrt, blicken wir immer in die Behauſung deſſelben daheim, wo die ſittige Penelopeia und der verſtändige Telemachos des Gatten und Vaters Jahr auf Jahr mit Treue und Ungeduld warten. Statt der kriegsluſtigen Völker, die in der Ilias auftreten, iſt es alſo die Familie, die hier den Hintergrund ausmacht; ſtatt des leidenſchaftlichen Jünglings erſcheint der Mann, deſſen liſtenreiche Beſonnenheit in allem Wechſel das Eine Ziel, die Rückkehr zu den lieben Seinen, unverrückt im Auge behält und den ſelbſt die Schönheit der göttlichen Nymphe Kalypſo nicht zu tröſten vermag, bis ſie ihm ein Floß zu bauen geſtattet, das aber Poſeidon wiederum zerſchellt. So kommt er zu den wohllebigen Phäaken, die ihn endlich nach Ithaka bringen. Aus tiefem Schlaf erwachend, ſteigt er an's Land, ohne zu wiſſen, daß er den heimathlichen Boden betritt. Erſt allmälig erkennt er ſein Ithaka! Welch ein Meiſterzug! Und er, der Herr und König, tritt nun zunächſt unerkannt, als Bettler, in ſeinen Palaſt, ein Gegenſtand des Spottes der übermüthigen Freier, bis die Kataſtrophe beginnt, wo er, den Pfeil durch die Axtlöcher ſchnellend, als ihr Sieger daſteht und nun alle dahin mordet.

Auf der einen Seite dieses Kampfes liegt die *mährchenhafte Weltweite* mit ihren Nymphen, Kyklopen, Sirenen, Prachtgärten, Gefahren, Todtengesprächen, auf der andern die *Idylle der traulichen Heimath*, das Entzücken des Wiedersehens, der Genuß der treuen Liebe, die Freude am überstandenen Mühsal. Die Alten zogen die Ilias vor, uns Modernen sagt die Odyssee mehr zu. Es gibt kein Gedicht, das ihr gleich käme.

Die Homerische Composition.

Ilias und Odyssee sind aus der epischen Tradition als ihrer Grundlage erwachsen, aber als Gedicht das Werk Eines Genius, denn aus einem bloßen Erzählen und Wiedererzählen der Sage würde nimmermehr eine solche künstlerische *Nothwendigkeit* entsprungen sein, als diese Epen sie zeigen. Auch durchdringt beide dieselbe Heiterkeit, deren Grazie sogar das Tragische überschwebt; dieselbe Vollständigkeit der menschlichen Natur; dasselbe Gleichgewicht von Kraft und Anmuth; dieselbe freiere Menschlichkeit und sittliche Tiefe. Die Sprache hat überall dieselbe veranschaulichende Ausführlichkeit, eine gewisse farbensatte Behandlung, eine ideale, gleichmäßig waltende Ruhe, eine individualisirende Breite. In der Malerei ihres Ausdrucks ist sie unübertroffen. Die Prädicate, mit welchen Homer etwas beschreibt, sind in ihrer Einfachheit unendlich bezeichnend, wie der hochherdonnernde Zeus, das umufernde Meer, das grünbekräuterte Thal, die männermordende Lanze u. s. w. Sein Hexameter aber hat eine unbegrenzte musikalische Elasticität. Die Natur selbst, meinte Aristoteles, habe dies Metrum gelehrt; es habe die größte Beharrlichkeit, die vollkommenste Gleichmäßigkeit und den stärksten Schwung.

Wie nun diese Heldengedichte ihre jetzige Gestaltung erlangt haben, ist dunkel. Auf den Küsten und Inseln Kleinasiens sollen sie zuerst gesungen sein. Im neunten Jahrh. soll Lykurgos mehre Stücke, die er auf seinen Reisen gehört hatte, im Gedächtniß mit nach Haus gebracht haben. Zu Solons Zeit waren sie in Athen bekannt. Er soll darauf gedrungen haben, die der Zeit und dem Inhalt nach nächsten Rhapsodien auch nacheinander, ἐξ *ὑποβολῆς* oder ἐξ *ὑπολήψεως* zu singen. Pisistratos und

seine Söhne, besonders Hipparchos, sammelten die noch vorhandenen Rhapsodien, ließen sie aufzeichnen und durch kundige Männer aneinanderreihen. Diese, welche die Ordnung des Zusammenhangs aufsuchten, galten für die ersten Diaskeuasten des Ganzen und müssen von den spätern Kritikern, den Chorizonten, unterschieden werden, welche das Gesammelte genauer untersuchten und nicht selten wieder trennten. Man hatte endlich 8 verschiedene Recensionen der Homerischen Gesänge, von welchen 2 nach ihren Verfassern, 6 nach Städten und Ländern benannt wurden. Die beiden ersten sind die des Antimachos (um 400 v. Chr.) von Kolophon und die des Aristoteles, die auch den Namen ἡ ἐκ του ναρθηκος ἐκδοσις erhielt. Ein fester Homerischer Text bildete sich erst im Alexandrinischen Zeitalter. Der eine der Alexandrinischen Kritiker, Aristarchos aus Samothrake, 170 v. Chr. hat wahrscheinlich auch die Abtheilung der Gedichte in 24 Gesängen gemacht (K. Lehrs: de Aristarchi studiis Homericis, Regiomonti, 1833).

Die Homeridischen Hymnen.

Der Orphische Hymnus erhielt sich, als den geheimen Weihen gewidmet, an den Orten der betreffenden Heiligthümer durch die Priester. Der Homeridische Hymnus wurde bei öffentlichen Volksfesten von den Rhapsoden recitirt. Er hatte einen epischen Charakter. Allerdings nannte er die Gottheit auch, wie der Orphische, mit ihren vielen Namen, ging aber, namentlich in den größeren, in eine Aristeia des Gottes über, in welcher derselbe jedoch der ausschließliche Gegenstand blieb und die Nebengestalten ohne weitere Bedeutung dastanden, als nur die Hauptgestalt durch einen Gegensatz zu erhellen. Wir besitzen noch 33 solcher Hymnen, unter denen 5 größere, nämlich auf den Delischen Apollo von Kynäthos von Chios, einem Zeitgenossen Pindars; auf den Pythischen Apollo; auf die Aphrodite; auf die Demeter und auf den Hermes. Als Vorgesänge bei den Festen hießen die Hymnen auch Proömien. Viele waren nur kurze Charakteristiken der Götter, die man um ihren Segen anflehete. Jene größeren sind es werth, den Namen Homeridischer zu tragen.

Margites.

Es ist für den höhern Standpunct der Griechen durchaus charakteristisch, daß mit dem tragischen Ernst zugleich die Komik sich hervorarbeitete und daß Homer nicht bloß als der Dichter des heroischen, sondern auch als der des komischen Epos galt. Er soll, als er nach Kolophon gekommen, dort das Urbild zu seinem Helden gefunden haben, den Margites, einen anmaßlichen Vielwisser, der aber nichts ganz wußte und in allen Dingen sich als einen Stümper zeigte. Nicht einmal zum Graben oder Pflügen hatten ihn die Götter geschickt gemacht und er hieß sprichwörtlich der unkluge. Er stammte von überaus reichen Eltern ab. Als er sich verheirathete, wollte er mit seiner Braut nicht eher zusammentreffen, bis diese durch Ueberredung in eine Verstellung willigte und vorgab, sie sei unten verwundet und kenne nur ein einziges Mittel, die Wunde zu heilen, worauf der Tölpel als Arzt ihr beiwohnte und die Cur glücklich zu Stande brachte. Weder Parodie noch Satire sollte das Gedicht sein, sondern die verkehrten Handlungen des Margites mit der unbefangensten Laune und Heiterkeit von ihrer lächerlichsten Seite darstellen. Das Epos war daher mit Jamben durchflochten, deren Rhythmus sehr geeignet war, nach einer viel versprechenden Vorbereitung im heroischen Versmaaß die großartige Einleitung in irgend eine kolossale Dummheit auslaufen zu lassen. Die Alten bewunderten dies leider verlorene Gedicht außerordentlich, wie die Anführungen von Platon, Aristophanes und Aristoteles zeigen, welcher letztere im vierten Capitel seiner Poetik die frühesten Keime der komischen Kunst darin findet. Zeno erläuterte ihn wie die Ilias und Odyssee und Kallimachos liebte ihn ganz vorzüglich.

Die Kykliker des Troischen Sagenkreises.

Die Ilias und die Odyssee hatten aus der Sagenfülle die centralen Puncte in der Doppelrichtung der Aristeia und des Nostos hervorgehoben. Allein auch die übrigen Sagen des Troischen Mythenkreises wurden besungen und machten eine in sich abgerundete Totalität aus, die man Kyklos nannte, eine bei den Griechen sehr allgemeine Bezeichnung für ein in sich abgeschlossenes

Ganzes, wie z. B. das verlorengegangene Buch des Aristoteles über die Dichter auch Kyklos hieß. Von diesen auf den Trojanischen Krieg sich beziehenden Epen haben wir keines mehr übrig, nur eine Beschreibung, welche Proklos hinterlassen hat, der sie noch vor sich hatte. Photios, dem wir diesen Bericht verdanken, hat ihn leider nur unvollständig aufgenommen. Aus dem ganzen Kreise der epischen Poesie waren es 8 Gedichte, welche die Troische Heldenzeit feierten; zwei davon waren die Homerische Ilias und Odyssee. Zu diesen standen die übrigen in dem Verhältniß der Ergänzung der Geschichte, so daß alle 8 folgende Ordnung hatten:

Kypria, Ilias, Aethiopis, kleine Ilias, Ilions Untergang, die Nostoi, Odyssee, Telegonie. Die letztere erzählte, wie Odysseus, nachdem er auf Ithaka gelandet, von seinem Sohne Telegonos, der ihn nicht kannte, ermordet wurde.

Die Kypria, in eilf Büchern, sollen den Stasinos von Kypros, nach Andern den Hegesinos vom Kyprischen Salamis zum Verfasser gehabt haben. Die Geschichte der Helena machte ihren vornehmsten Inhalt aus. — Die Aethiopis in 5 Gesängen vom Milesier Arktinos enthielt die Geschichte des Achilleus, in welche die des Aethiopenkönigs Memnon verflochten war, der den Troern als Bundesgenosse zu Hülfe eilte. — Die Ilias mikra von Lesches schilderte den Streit um die Waffen des Achilleus und die Einführung des hölzernen Rosses in die Stadt Troja. — Die Zerstörung Ilions: Iliupersis von Arktinos schloß mit der Abfahrt der Helden. — Die Rückkehr der Atriden in 5 Büchern vom Trözener Agias ging davon aus, daß Athene den Frevel rächen wollte, der gegen sie durch die Zerstörung des Palladions verübt war. Sie bewirkte daher den Tod des Agamemnon, während sie dem Menelaos eine glückliche Heimkehr bereitete. Polygnotos stellte in seinem Gemälde: die Unterwelt, viele Scenen nach der Beschreibung der Nekyia in diesen Nosten dar. — Den Schluß des ganzen Kyklos machte die Telegonie des Eugammon von Kyrene in zwei Büchern. Sie erzählte die Geschichte des Odysseus bis zu seinem Tode. Telegonos war der Sohn des Odysseus und der Kalypso, die ihn, seinen Vater aufzusuchen, ausgesandt hatte.

Die übrigen Kykliker.

Außer den Epen, die sich auf den Trojanischen Krieg bezogen, gab es noch eine große Menge anderer Dichtungen, die ebenfalls zu dem gesammten epischen Kyklos gerechnet wurden, von denen wir aber auch nichts mehr besitzen. Das genealogische Element und der Uebergang aus demselben in die Geschichtschreibung der Logographen scheint in ihnen ein Sinken des epischen Tones erzeugt zu haben. Dem Inhalt nach könnte man sie das Dorische Epos nennen, im Gegensatz zum Homerischen als dem Jonischen. Eine Thebais, Alkmäonis, Phoronis, Danais, Korinthiaka, Heraklea, Oechalia, Minyas, Phokais, Naupaktika, Amazoneia, Athis, Theseis, Europia und Oedipodie; letztere von Kynäthon in 6500 Versen, gehören hieher. (H. Ulrici: Geschichte der Hellenischen Dichtkunst. Berlin 1835, I.).

Die Hesiodische Epik.

Die Epik mußte ihre Naivetät gemach einbüßen, je mehr der Zustand der Griechen aus der Willkür der Heroenzeit sich in die verwickelten Verhältnisse der geordneten bürgerlichen Gesellschaft hinüberlebte. Die Heiterkeit der Homerischen Anschauung verlor sich. Die Reflexion bemühete sich, das Traurige, Schmerzliche, Zerrissene im Dasein der Menschen zu erklären. Sie gab der epischen Poesie eine ethische Richtung, die in Hesiodos ihren classischen Darsteller fand. Hesiodos, ein Aeolier im neunten Jahrh. v. Chr., lebte zuerst im Dorfe Askra am Helikon im Gebiet der Thespier. Die Lage war keineswegs behaglich. Nach dem Tode seines Vaters zerfiel er mit seinem verschwenderischen Bruder Perses, dem die Richter durch einen nach seiner Meinung ungerechten Spruch das väterliche Erbe zum Theil zusprachen und verzog nach Orchomenos, dessen Bewohner ihn nach seinem Tode als Heros verehrten.

Das Verhältniß zu seinem Bruder bewog den Dichter zur Abfassung des gnomischen Epos der: Werke und Tage, das bei den ältern Griechen auch unter dem Titel der Hypotheken, der Gnomen und Paränesen angeführt ward. He-

siodos wollte dem Perses gute Lehren geben, wie er sich der Proceßsucht fern halten nnd am gewinnreichsten wirthschaften möchte. Dies ist der eigentliche Kern des Gedichts. Es leitet sich mit einer mythischen Schilderung ein, welche die Unseligkeit des dermaligen Lebens der Menschen aus der Sage der Pandora und aus der Abfolge der Zeitalter vom goldenen bis zum ehernen hin erklärt, in welchem Asträa die Erde verlassen habe. Nur Fleiß und Selbstthätigkeit vermöchten noch dem Einzelnen ein glücklicheres Loos zu schaffen. Von allgemeineren moralischen Gemeinplätzen wendet sich der Dichter zu einer Beschreibung der Arbeiten des Böotischen Landmannes und Schiffers und läßt seine ökonomischen Regeln in einen förmlichen Kalender übergehen, von welchem das Gedicht, das zuerst nur Erga: Werke, hieß, auch den zweiten Namen der Hämerä: der Tage, empfing. Der Schluß, welcher dem Perses anräth, von der bösen Eris zur guten sich hinzuwenden, lenkt dann wieder in den Anfang des Ganzen, in die Prometheische Sage, in die Erzählung vom Ursprung der Uebel zurück. Wenn man den Unterschied der heitern, freien Weltanschauung Homers und der trüben, sorglichen Spruchweisheit Hesiods recht erkennen will, so muß man mit dieser poetischen Nationalökonomie der Thrakisch-Pierischen Musen das anmuthige Bild vergleichen, welches Homer in der Beschreibung des Achilleischen Schildes von dem Cyklus der friedlichen Beschäftigungen der Menschen gemacht hat.

Der reflectirende Geist Hesiods konnte auch die Mythologie nur in einem ethischen Lichte erblicken. Er wollte auch in ihrer Schilderung den gegenwärtigen Weltzustand begreiflich machen. Seine Theogonie hat zu ihrer eigentlichen Aufgabe die Darlegung des Ueberganges vom Chaos zum Kosmos, von den alten physischen Göttern zu den neuen ethischen durch die Titanomachie, in welcher Zeus, als der Gründer der neuen sittlichen Weltordnung, die rohen, willkürlichen Gewalten der ursprünglichen Söhne der Erde besiegt und in den Tartarus hinabwirft, so wie er auch alle finstere, das Leben bedrohenden Mächte in das Nachtgrauen an die fernste Grenze der Erde verbannt. Die Theogonie enthält bis Vers 115 ein Prosmium, worin Hesiod seine Dichterweihe durch die Musen beschreibt; bis 452

folgt die Kosmogonie und bis 962 die eigentliche Theogonie; von da bis 969 beginnt eine Herogonie, die jedoch entweder hier nicht mehr hergehört oder auch viel weiter ausgeführt gewesen ist. — Als eine Probe der Hesiodischen Behandlung heroischer Kämpfe besitzen wir noch den Schild des Herakles in 424 Versen, denen späterhin als Einleitung 56 Verse aus einem andern Epos des Hesiod, dem Katalogos Gynaikon, vorgesetzt wurden. Diese Beschreibung des Herakleischen Schildes ist in Allem, was sie von Genrebildern allgemein menschlicher Zustände bringt, eine Nachahmung des Achilleischen Schildes von Homer; ihr Hauptpunct aber ist eine zwar sehr aufgeputzte, jedoch in Verhältniß zu Homer matte und kalte Schilderung des Kampfs des Herakles und Kyknos.

Da überhaupt durch die Kykliker die Heroen schon genugsam verherrlicht waren, so muß man den richtigen Tact Hesiods anerkennen, daß er die Heroinen zum Gegenstand machte in dem Weiberkatalog oder den Eöen, welcher sonderbare Name daraus entsprang, daß die Formel ἢ οἵη: oder wie, in dem Uebergang von einer Frauengeschichte zu einer andern, sehr häufig darin wiederholt war. Dies Epos von der Genealogie der Hellenischen Heldenfrauen stand bei den Griechen in außerordentlichem Ansehen, weil es die Stammbäume der meisten Böotischen und Thessalischen Adelsgeschlechter in einer ungekünstelten Uebersicht vereinte. Das Interesse war also weniger ein poetisches, als ein materielles. Die Eöen waren gleichsam eine Adelsmatrikel, auf die man sich unzählige Male berief. Weil in späterer Zeit dies Interesse sich verlor, so erklärt sich daraus auch wohl der Verlust des Gedichtes selbst, von dem wir nur noch einzelne Fragmente übrig haben. (Bode, a. a. O. I, 449. ff.)

Mystische Epik.

Eine eigenthümliche Richtung nahm die Epik durch die priesterlichen Dichter, die in Zeiten großer Bedrängniß bald hier bald dort auftraten und durch ihre Orakel: Chresmoi und

Sühnelieder: Katharmoi, den Fluch von Städten und Landschaften, der von Göttern Verbrechen halber über sie verhängt war, hinwegbeteten. So riefen die Athener 612 den Epimenides von Kreta, einen Apollinischen Sühnepriester, dem man auch außer seinen Katharmen eine Theogonie, ein Epos vom Kampf der Kureten mit den Korybanten auf Kreta und eine Argofahrt zuschrieb. Dem wunderthätigen Aristeas von Prokonesos wurde eine Geschichte der Hyperboreischen Arimaspen in 3 Büchern beigelegt, worin die Kämpfe der Arimaspen mit den Gold hütenden Greifen erzählt waren. Der Apollinische Sühnepriester Abaris, der als Gesandter der Hyperboreer im siebenten Jahrh. nach Athen kam, soll ein Epos von der Ankunft Apollo's bei den Hyperboreern verfaßt haben u. s. w. Alle diese Dichtungen scheinen den Typus der Hesiodischen Schule gehabt zu haben und hingen mit den hieratischen Ueberlieferungen der Thrakischen Orphiker zusammen.

Didaktische Epik.

Nach Griechischen Begriffen gehörte die Lehrpoesie, die im heroischen Metrum auftrat, zur epischen Poesie, wenn auch dieselbe sich der Mythik nur als eines allegorischen Mittels bediente oder gar sich ihr polemisch entgegenstellte. Schon im Hesiodischen Epos macht sich überall die Reflexion bemerklich. Ein kühler, prosaischer Zug durchweht seine Schilderungen. Seine Götter haben nicht mehr die frische, vollständige Individualität der seligen Homerischen Götter und verblassen oft schon zu allegorischen Personificationen. Je entschiedener der Verstand die alte Mythik kritisirte, um so gereizter flüchtete sie sich in die thaumaturgische Mystik. Man könnte die epischen Dichtungen der Orphiker füglich den Legenden der Indischen Puranen vergleichen. Aus der alterthümlichen Gnomik sonderte sich die Fabeldichtung ab und die kosmogonischen Epen führten zur speculativen Weltanschauung hinüber, welche die Vorstellung der Götter in Ideen auflöste. Der Fabel begegnen wir schon in Hesiods Werken und Tagen, wo die Fabel vom Habicht und der Nachtigall erzählt wird.

Steſichoros, Archilochos werden als Fabeldichter genannt. Eine ſelbſtändigere Behandlung wurde der Fabel durch Aeſopos im ſechsten Jahrh. v. Chr. zu Theil, der ein Sclave des Jadmon zu Samos war. Delphier ermordete ihn. Wahrſcheinlich ſchrieb er ſeine Fabeln nicht auf, ſondern vertrauete ſie der Tradition an, wodurch der Vermiſchung des Aechten und Unechten der Weg geöffnet war. Der Mythos, Ainos, Logos, Apologos, wie von den Griechen die Fabel genannt wurde, hatte urſprünglich keine beſondere Affabulation, kein pointirtes Epimythium, ſondern überließ die Nutzanwendung im concreten Fall dem Hörer oder ſprach ſie ſchon innerhalb der Erzählung als ein integrirendes Moment derſelben aus. Wir haben von der Aeſopiſchen Fabel nichts mehr übrig. Ihren Umgeſtaltungen werden wir noch öfter begegnen. Daß der Gang ihrer Entſtehung ein ganz ähnlicher, wie der der Indiſchen Fabel iſt, liegt auf der Hand. Für den Zuſammenhang beider folgt aber nicht das Geringſte daraus und hat nach unſerer Meinung ein ſolcher keine Wahrſcheinlichkeit. Daß die Aeſopiſche Fabel in Proſa abgefaßt war, ſehen wir daraus, daß Sokrates im Gefängniß ſich mit ihrer Verſification beſchäftigte. — Die kosmogoniſche Epik führte zur ſpeculativen Weltbetrachtung hinüber, die von den Philoſophen zuerſt in metriſcher Form, in Gedichten dargeſtellt wurde, welche man insgemein περι φυσεως: über die Natur betitelte. Hatte die hieratiſche Epik im Aeoliſchen Stamm ihre vornehmſte Schule gehabt, ſo gewann das philoſophiſche Epos hauptſächlich in Großgriechenland unter den Doriern ſeine Ausbildung. Ausgegangen iſt es von dem Kolophanier Xenophanes, der bald nach dem Einfall der Perſer in die Joniſchen Städte unter Harpagos 541 v. Chr. ſich nach Elea überſiedelte und ſeit ſeinem fünfundzwanzigſten Jahr ein langes Leben hindurch in Großgriechenland umherwanderte. Er verfaßte ein Gedicht über die Natur, von dem wir noch einige Bruchſtücke übrig haben. Er bekämpfte den Polytheismus aus phyſiſchen wie aus ethiſchen Gründen und fand den Grund des Anthropomorphismus, den er als unſittlich und irreligiös verwarf, in der Neigung aller Weſen, ſich das Beſte nach ſich ſelber vorzuſtellen, ſo daß die Pferde und Ochſen ſich ihre Götter ebenfalls als Pferde und Ochſen vor-

stellen würden. Seine großartige, scharfe Polemik schonte auch des Homer nicht. — Ein Schüler, wenn auch nicht ein Zuhörer von ihm war Parmenides aus Elea im fünften Jahrh. v. Chr., der sich bei seinen Mitbürgern durch die trefflichen Gesetze, die er ihnen gab, ein ruhmvolles Andenken stiftete, das aber weit überragt ward durch den Ruhm, den ihm sein Gedicht über die Natur erwarb, worin er die Lehre der Eleatischen Schule vortrug, daß nur das Sein ist und daß alles Werden, alle Bewegung, ein bloßer Schein sei. Die Einleitung zu diesem Gedicht, von dem wir noch ansehnliche Fragmente besitzen, machte er durch eine Allegorie, in welcher die Dike ihn zum Tempel der Wahrheit führt. Aus Nacht zum Licht und Vorsicht gegen die Täuschung der Sinne, ist der Grundgedanke dieses Prosmiums, das uns zeigt, wie Platons speculative Mythendichtung schon treffliche Vorbilder fand. — Ihm schloß sich mit einer Neigung zum Pythagoreismus Empedokles an, der in der zweiten Hälfte des fünften Jahrh. 471—11. in der Dorischen Pflanzstadt Akragas auf Sicilien als Redner und Staatsmann glänzte und als Arzt durch seine Katharmen wirkte, von denen wir noch Einiges übrig haben. Er verfaßte ein Gedicht: über die Natur in 3 Büchern, das nach Suidas 2000, nach Diogenes 3000 Hexameter enthielt und sich durch seine malerische Diction auszeichnete, die ihm von Aristoteles das Prädicat einer Homerischen erwarb. Er sang, wie aus dem göttlichen Sphäros, worin sie uranfänglich ruheten, die vier Elemente hervorgegangen seien und durch Freundschaft wie durch Streit bewegt würden. Die Götter waren gestürzt. Elemente und Kräfte traten an ihre Stelle. Die Poesie der polytheistischen Weltanschauung, war in ihrer Wurzel angegriffen und keine Priesterkaste hielt, wie in Indien, die Fortentwicklung des Gedankens auf. (B. H. C. Lommatzsch: Die Weisheit des Empedocles. Berlin 1830. Lommatzsch hat die Fragmente des Empedokleischen Gedichts übersetzt und neu zu ordnen versucht.)

Das Kunstepos.

Das Homerische Epos ist das höchste Dichterwerk, das überhaupt bis jetzt existirt und Kunst haben wir auch an der Hesio-

diſchen, myſtiſchen und didaktiſchen Epik zu bewundern. Den Ausdruck Kunſtepos gebrauchen wir hier aber in dem Sinn, die Willkür zu bezeichnen, mit welcher die Dichter ſich einen Stoff wählten, ihn epiſch in einer Zeit zu geſtalten, welche politiſch und philoſophiſch aus der Mythik bereits gänzlich herausgetreten war. Heſiodos hatte ſchon in ſeinem Schild des Herakles ein Beiſpiel gegeben, wie der Luxus ſubjectiver Phantaſie einen Gegenſtand ausſchmücken konnte und ſo war es denn die Geſchichte des Herakles, auf welche ſich zunächſt die Willkür derjenigen Dichter warf, die in einer Zeit, wo die Epik ſchon in die Logographie übergegangen und die Lyrik aufgeblühet war, noch ein Epos erzwingen wollte. Wie wir aber in Indien das Epos als erotiſches aus der Lyrik eine neue Kraft ſchöpfen ſahen, ſo ſcheint auch in Griechenland das künſtliche Epos aus der Lyrik ein friſches Colorit ſich angeeignet zu haben. Vieles dieſer Art iſt verloren gegangen. Als ganz vortrefflich bezeichnen die Alexandriniſchen Kritiker die Herakleia des Peiſandros aus dem Doriſchen Kameiros auf Rhodos um 648 v. Chr. Sein Epos umfaßte nur zwei Bücher. — In 14 Büchern oder 9000 Verſen beſang die Thaten des Herakles Panyaſis von Halikarnaß, ein Zeitgenoſſe Pindar's. In 7000 Verſen, in einem Epos: Jonika, beſang er die Geſchichte des Kodros und Neleus und der Joniſchen Anſiedlungen. — Völlig ein hiſtoriſches Epos dichtete der Freund des Hiſtorikers Herodotos, der Samiſche Sclave Chörilos, der ſpäter eine nicht unbedeutende politiſche Rolle geſpielt zu haben ſcheint. Er beſang nämlich in ſeiner Perſeis (Perſika) den Sieg der Athener über Xerxes mit vollem Bewußtſein über ſeine Neuerung, keinen Mythus zum Gegenſtand des Epos zu machen. Dies Bewußtſein ſprach er in ſeinem uns erhaltenen Prooemium aus. Die Athener ſchenkten ihm für jeden Vers einen goldenen Stater und ließen ſein Epos rhapſodiren. — So große Kunſt Chörilos bewies, ſo iſt doch ſein Gedicht untergegangen, während die in Proſa geſchriebene Geſchichte ſeines Freundes Herodot ſich erhalten hat. Im richtigen Gefühl der Mißlichkeit, einen Stoff aus der nächſten Gegenwart epiſch zu behandeln, kehrte Antimachos zur ältern Mythik zurück. Er war ein Zeitgenoſſe Plato's, aus Klaros in Jonien gebürtig,

gewöhnlich der Kolophonier zubenamst. Bei den musischen Kampfspielen, welche die Samier dem Feldherrn Lysander zu Ehren gaben, ward er von Nikeratos aus Herakleia besiegt, machte sich aber später durch seine Thebais berühmt, die Proklos als ein Beispiel des künstlich Erhabenen anführt, welches viele Mittel und Vorkehrungen brauche, einen großen Anlauf nehme und sich meistens uneigentlicher Bilder bediene. Der Kaiser Hadrianus zog ihn sogar dem Homer vor.

Die parodische Epik.

Solche forcirte Bestrebungen forderten endlich auch die Satire heraus. Epische Excentricitäten, wie Chäremons Kentauros, Kleophons Sudeleien, Nikochares Delias u. a., reizten die Spottlust. Wir haben von solchen Werken wenigstens eines erhalten, die Batrachomyomachie von Pigres zur Zeit der Perserkriege. Dieser Kampf der Frösche und Mäuse parodirt allerdings auch die Ilias, aber gewiß vielmehr den geschraubten Ton des Kunstepos. Es ist weder eine Fabel, noch eine Thiersage, sondern ein freies Product der Heiterkeit des witzigen Griechischen Geistes. Zahllose Male ist späterhin die Batrachomyomachie nachgeahmt, aber keine der Nachbildungen hat die naive Frische, die sich selbst ironisirende Wohligkeit erreicht, welche dieselbe auszeichnet. Wie drollig ist nicht der Uebermuth der Maus, welche den Krieg veranlaßt! Wie lächerlich die gewaltigen Rüstungen, mit denen sich die Thierchen einander überbieten! Wie komisch die Klage der Athene vor dem Vater der Götter, daß ihr die Mäuse den Mantel zerfressen, den sie auf Borg gewebt und nun komme der Schneider und fordere die Zinsen! Zuletzt werden die Frösche von den muthigen Mäusen auf's Aeußerste bedroht. Der Kronide sucht sie mit seinem Donnerblitz zu schrecken, mit welchem er den großen Enkelados und der Giganten wilde Stämme besiegt hat. Umsonst. Da sendet er den Fröschen die vielnamigen Krebse zu Hülfe und nun, als diese anrücken und den Mäusen in den Schwanz beißen, stürzen sie in wilde Flucht. — Von den Parodien des Matron

haben wir nur Fragmente. Er beſchrieb ein Gaſtmahl des Rhetors Xenokles zu Athen in Homeriſchen Heldenverſen.

β) Die Lyrik.

Die Epik begann als heroiſche in der Homeriſchen und kykliſchen; wurde zur mythologiſchen Theodicee in der Heſiodiſchen; zur hieratiſch myſtiſchen Epik in der der Apolliniſchen Thaumaturgen; zur didaktiſchen bei den Philoſophen; zur künſtlichen bei den hiſtoriſch mythiſchen Reflexionsdichtern und zur parodiſchen bei den Dichtern, welche die Epik ſelber in epiſcher Form heiter ironiſirten. Es iſt bemerkt worden, daß das kunſtmäßige Epos aus der aufblühenden Lyrik unſtreitig für ſein Colorit intenſivere Farben entlehnte; wir haben jedoch den organiſchen Verlauf der epiſchen Entwicklung, der bei den Griechen ſich in einer ebenſo großen Vollſtändigkeit aller Formen als in reiner Naturgemäßheit ihrer Abfolge darſtellt, nicht unterbrechen mögen. Die Lyrik zeigt uns auf ihrem Gebiete ein nicht weniger bewundernswürdiges Schauſpiel, das wir jedoch uns nur unvollkommen aus zwei Gründen vorzüglich vergegenwärtigen können: einmal weil wir nur ſehr weniges von der lyriſchen Literatur gerettet haben und ſodann, weil wir uns von der Muſik der Alten, mit welcher ihre Lyrik innigſt verbunden war, nur eine ſehr annäherungsweiſe Vorſtellung zu machen vermögen. Fr. Schlegel, Ulrici, Bode, Haupt (Alterthumskunde, Altona 1839. II, 145—186) u. A. haben uns aus den Trümmern, die uns geblieben, ein Ganzes herzuſtellen verſucht, das zu geben um ſo ſchwieriger fällt, als die Lyrik wegen ihrer unmittelbaren Einwirkung auf das Gemüth ein Gegenſtand der Staatsgeſetzgebung war. Ihre Formen wurden daher viel ſchärfer auseinandergehalten, als dies mit den Unterſchieden der Epik der Fall war, die ſich allmählig auseinander in unmerklicheren Uebergängen geſtalteten. Die Hoheit, Kraft, Liebenswürdigkeit und ſittliche Würde des Helleniſchen Geiſtes hat in ſeiner Lyrik eine Schönheit offenbart, mit welcher ſich ſchlechterdings die keiner andern Nation vergleichen kann. Und das

Wenige, das sich uns von ihr erhalten, reicht doch noch hin, dies Urtheil apodiktisch zu beweisen! Wir müssen aber sogleich zwischen der ursprünglichen volksmäßigen und der späteren kunstmäßigen Lyrik unterscheiden. Die erstere existirte schon zur Homerischen Zeit und scheint durch Jahrhunderte hindurch ziemlich denselben Charakter behalten zu haben. Die zweite begann im siebenten Jahrh. v. Chr. von verschiedenen Puncten aus. Die größten Dichter der verschiedensten Gattungen erscheinen fast gleichzeitig, weil nämlich die lyrische Erregtheit des Gemüths die verschiedenen Stämme, den Jonischen, Aeolischen und Dorischen, gleichzeitig enthusiastisch durchdrang, so daß für die Darstellung nur der Weg übrig bleibt, die Metamorphose der besondern Formen in ihrer Umwandlung chronologisch zu verfolgen.

αα) Das Volkslied.

Die Gesangslust der Hellenen begleitete frühzeitig alle bedeutendern Vorkommnisse des Lebens mit Musik und Gesang. Alle Arbeit wurde dadurch aus der prosaischen Bedingtheit zur heitern Feier erhoben. Der Hymenäos feierte die Hochzeit; der Threnos die Todtenbestattung, namentlich als Olophyrmos; der Linos, ursprünglich, wie oben bei den Phönikiern angegeben worden, ein Klagelied auf den Tod des Adonis, wurde auch ganz allgemein bei den verschiedensten Gelegenheiten gesungen. Homer läßt ihn in der Ilias σ, 570 ff. bei einer Weinlese singen, wo Jünglinge und Jungfrauen die Trauben in Körben fröhlich herbeitragen und in ihrer Mitte einen Knaben haben, der aus klingender Phorminx liebliche Töne lockt und den schönen Linos mit hochtönender Stimme singt, während der Chor der Winzer und Winzerinnen ihn zugleich mit Tanz und Jauchzen und hüpfendem Sprung begleitet. Die Linodien individualisirten sich in den verschiedenen Landschaften: der Bormos der Maryandyner, der Lityerses der Phryger, der Threnos der Dolionen, der Hylos der Myser und Bithyner, der Gingras der Kyprier u. s. w.

Religiös war im Grunde alle Hellenische Lyrik. Niemand, der die Alten kennt, wird in Abrede stellen, daß selbst in der

Erotik, die uns nach ihren einzelnen Ausdrücken von heftiger Sinnengluth durchlodert erſcheinen kann, eine tiefe religiöſe Weihe waltete. Es iſt aber natürlich, daß das religiöſe Gefühl ſich auch einen beſondern Ausdruck gab. Dies geſchah bereits im Hymnus, der noch einen epiſchen Charakter hatte und von den Prieſtern ſowohl als den Rhapſoden recitirt wurde. Die ſpecifiſch lyriſche Form des religiöſen Gefühls wurde aber der Päan. Päan heißt urſprünglich Arzt. Da nun Apollo der Heilgott war, ſo bekam das Loblied auf ihn den Namen Päan und von dieſer engern Bedeutung wurde das Wort auf jeden Anruf an einen Gott überhaupt übertragen, ſeine Hülfe zu erflehen, insbeſondere an den Zeus, der dürſtenden Erde Regen zu ſpenden. Der Gott wird als Helfer angerufen und als der, welcher geholfen hat, verherrlicht. So wird der Päan zum Panegyrikus. Wir haben noch einen von Ariſtoteles gedichteten Päan übrig.

Faſt alle Beſchäftigungen des gewöhnlichen Lebens hatten ihre Lieder. Die Grammatiker nennen uns folgende Klaſſen derſelben: Epimylien, geſungen beim Mahlen; Piſtika, beim Brodbacken; den Elinos, beim Weben; den Julos, beim Wollefpinnen; den Himaios beim Brunnenziehen; die Aletis, ein Schaukellied am Feſt der Erigone; die Katabaukaleſis, ein Ammen- und Wiegenlied; den Epilenios, das Kelter- und Winzerlied; Poimenika, Hirtenlieder; Bukoliasmen für Rinderhirten; Sybotika für Schweinehirten; Eretika, Ruderlieder. Ferner: Schnitter-, Dreſcher-, Ernte-, Tagelöhner- und Badelieder.

Als ächte Volkslieder müſſen auch die Bettlerlieder gelten, die Ereſionen, Chelidonismaten und Koronismaten. Die Eireſione, von der wir noch unter den Homeridiſchen Hymnen eine beſitzen, war eigentlich das Lied der Knaben, die an den Feſten der Pyanepſien und Thargelien einen mit Wolle umwundenen, mit Früchten geſchmückten Oliven- oder Lorbeerkranz tragend, von Haus zu Haus zogen, mit Wünſchen für die Inwohner und Bitten um eine Gabe. Das Chelidonisma, Schwalbenlied, war ein Lied, worauf Knaben, vor den Thüren umherziehend, auf Rhodos bettelten, geſungen im Boëdromion auf die Wiederkehr der Schwalben und des Frühlings. Aehnlich war das Koronisma, Krähenlied, worauf Bettler, eine Krähe in

der Hand haltend, Gaben einsammelten. (Fr. Ritschl, in der Encyklopädie von Ersch und Gruber, Sect. III, 1. 321. ff. Köster: De cantilenis Graecorum popularibus, Berolini, 1831, gibt eine gute Uebersicht mit Einflechtung aller noch übrigen Reste des alten Volksliedes.)

ββ) Die kunstmäßige Lyrik.

Die kunstmäßige Entwicklung der Lyrik begründete sich durch die Umwandlung des gesammten Hellenischen Lebens, als die Stämme aus dem unruhigen Wanderleben, aus den Kriegszügen und Seeräubereien, aus der Lockerheit der heroischen Zustände, sich zu dauernderen Wohnsitzen, zu Industrie und Handel, zu gesetzlich geordneten Verfassungen fortbildeten und damit zu einem vorher unmöglichen Selbstgefühl kommen. Von der epischen Anschauung der Wunder der Welt und der Heldenkämpfe der Vorzeit vertieften sie sich nunmehr in ihr eigenes Innere. Die Jonische Lyrik machte als rhythmische den Uebergang aus dem epischen Ton in den lyrischen. Weil sie in musikalischer Beziehung den Vortrag mit der Flöte begleitete, so kann sie auch die aulodische heißen. — Die Aeolische Lyrik gelangte zur freien, selbstständigen Form, zur melischen, die sich in der Geschlossenheit der eigenthümlichen Strophe darstellte. Weil sie die Begleitung der poetischen Nomen durch die Kithara ausbildete, kann sie auch die kitharodische heißen. — Die Dorische endlich ging von der Volksgemeinde aus, welche ihren öffentlichen Tanz: Choros, mit Gesang begleitete. Sie kann daher auch die chorische oder orchestische genannt werden.

1) Die Jonische rhythmische Lyrik.

Die Jonische Lyrik löste sich gemach aus der Epik ab. Sie konnte den Strom des Gefühls noch nicht in voller lyrischer Reinheit hervorbrechen lassen, sondern kämpfte noch mit der Reflexion. Sie hat noch mehr anschauende Phantasie als Energie

der Empfindung und erſt allmälig arbeitet ſich die ſubjective Freiheit des individuellen Gefühls hervor. Dieſer Proceß ſtellt ſich in den Formen 1) der Elegie, 2) des Epigramms, 3) des Jambos dar. Die erſtere war urſprünglich noch ganz in die Anſchauung des objectiven Lebens verſenkt; die zweite zog ſich aus der Breite derſelben zur pointirten Kürze zuſammen; die dritte endlich befreite das ſubjective Pathos zur leidenſchaftlichen Sprache.

α) Die Elegie.

Die Elegie iſt der Bruch der epiſchen Anſchauung in ein epiſches und lyriſches Element. Sie ſtellt dies in ihrer metriſchen Form, im Diſtichon dar, welches aus dem Hexameter und Pentameter beſteht. In der Ungleichheit dieſer beſtändig wiederkehrenden Doppelverſe erſcheint eine geordnete Unordnung und gebrochene Harmonie ſtatt der alten geflügelten Kraft des freien heroiſchen Verſes. Ihre Fülle iſt überſtrömend, die Abſätze und Einſchnitte ſind gedehnt und die Richtung mehr ſinkend und niedergeſchlagen. Daher ſind auch die eigentlichen Gegenſtände der Elegie reizende Schwermuth und wehmüthige Freude. Bei den Alten war ſie aber 1) die politiſche; 2) die gnomiſche; 3) die tragiſche. Von dem allgemeinen Staatsleben ging ſie durch die moraliſche Reflexion auf die Schilderung des particulairen Selbſtgefühls über, in welcher der Dichter ſich zum Genuß ſeines Unglücks erhebt.

Die politiſche Elegie. Sie beginnt im achten Jahrh. mit Kallinos von Epheſos, den die Alten zugleich als den älteſten Elegiendichter überhaupt nennen. Wir beſitzen nur noch ein Fragment aus einer ſeiner Elegien, mit welcher er die Epheſier zur Gegenwehr gegen die Magneſier aufgerufen haben ſoll. — Tyrtäos, der im ſiebenten Jahrh. in Milet und in Attika lebte, dichtete kriegeriſche Elegien, in denen er das Glück des Todes für das Vaterland pries. Die Leiche des Jünglings mit dem tödtlichen Schaft in der Bruſt erſchien ihm als die wahre Verklärung jugendlicher Schönheit und Kraftfülle. Wir haben noch 3 Elegien von ihm. So ſchön dieſelben ſind, ſo waren doch im

Alterthum noch berühmter diejenigen, die er unter dem Titel: Eunomia, in eine uns verlorene Sammlung vereinte. Sie wurden 684 durch Unruhen in Sparta veranlaßt. Die Besitzer Messenischer Aecker waren nämlich durch Staatsbeschluß genöthigt, dieselben während des Krieges wüst zu lassen und drangen in offenem Aufstand auf neue Ackervertheilung. Tyrtäos soll sie durch seine Eunomia beschwichtigt haben. Von diesen Elegien, die in Jonischem Dialekt gedichtet sind, müssen die Schlachtlieder des Tyrtäos, die Embaterien, unterschieden werden, die er in Dorischem Dialekt und in anapästischen Metren abfaßte, um beim Angriff mit Flötenbegleitung gesungen zu werden. Nur ein kleines Bruchstück ist von ihnen übrig.

Die gnomische Elegie. In der politisch-kriegerischen Elegie lag schon ein stark reflectirendes Element, das allmälig zu einer eigenen Gattung sich ablöste, die man Paränese oder Hypothekе nannte. Den Uebergang von der politischen Elegie zur gnomischen machte Solon von Athen 594 v. Chr. Er soll über die Verfassung Athens ein Gedicht in 5000 Versen verfertigt haben. Durch eine Elegie in 50 Distichen, die er in verstelltem Wahnsinn auf der Agora recitirte, bestimmte er die Athenienser, die Insel Salamis von den Megarensern zurückzuerobern. Acht Verse sind davon noch auf uns gekommen. Die Fragmente, die uns aus seinen Paränesen: Ermunterungen, geblieben sind, athmen eigentlich einen Hesiodischen Geist. Sie schildern das Sittenverderben der Zeit und bemühen sich, den vernünftigen Zusammenhang zwischen der freien That und ihrem Erfolge darzustellen. Der große Gesetzgeber kommt jedoch durch den Widerspruch der zunächst liegenden Erfahrung zu dem düstern Resultat, daß zwar die böse That sicher heimgesucht werde bis in's dritte und vierte Glied, die gute aber keineswegs auf angemessenen Ausgang rechnen dürfe. Er erhebt sich in dem edlen Gedanken, daß sie ihre Befriedigung in sich selbst finden müsse. — Der Hauptdichter der gnomischen Elegie, die mit Flötenbegleitung auch als sympotische zum Mahl recitirt wurde, war um 547 Theognis von Megara. Er war ein Aristokrat, der bei einer demokratischen Revolution durch Confiscation seine Güter verlor und auswanderte. Er richtete seine Gnomen an

einen jüngern Freund Kyrnos, ihm zu zeigen, wie er in den verschiedensten, auch kümmerlichsten Lagen, sich doch den Adel seiner Persönlichkeit retten könne. Er schildert die Aristokraten als die von Natur Guten, die Demokraten als die von Natur Schlechten, legt aber doch ein großes Gewicht auf den Reichthum, welcher dem Guten standesgemäß zu leben ermögliche, warnt vor Mißheirathen, lehrt sich in die Zeiten äußerlich zu schicken, ohne im Innern seine Ansprüche aufzugeben, u. s. w. Wir haben von seinen Paränesen noch 1400 Verse übrig, die jedoch ohne eigentlichen Plan ein sehr mannigfaltiges Durcheinander darbieten und auch Verse von andern Elegikern zu enthalten scheinen. An wahrhaft sittlichem Adel steht er dem Solon unendlich nach, war aber doch im Alterthum sehr berühmt, so daß die Verse seiner Gnomonologie als Citate uns überall begegnen. Wenn uns Vieles von dieser Gnomik gewöhnlich erscheint, so dürfen wir nicht vergessen, daß da, wo dieselbe zum ersten Male auftritt, das Verhältniß solcher Sentenzen zum praktischen Leben ein ganz anderes ist, als späterhin, wo sie zu allbekannten Gemeinplätzen werden. Die Theognidischen Paränesen lassen sich am Füglichsten den Sprüchen des Indischen Bhartrihari vergleichen und enthalten, wie diese, auch kleine Genrebilder des geselligen Lebens. — An Theognis schlossen sich der Milesische Philosoph Phokylides und später der Parier Euenos an. — Die Ausbildung der gnomischen Elegie zur sympotischen gelang vorzüglich um 450 v. Chr. Jon aus Chios. — Einen hohen Rang in der gnomischen und sympotischen Elegie erwarb sich auch der Philosoph Xenophanes, der, wie uns einige Fragmente beweisen, die reinste Würde mit dem zierlichsten Humor zu vereinigen wußte. (Schneider: über das elegische Gedicht der Hellenen in den Studien von Daub und Creuzer IV, 1—48, 1808. — Weber: die elegischen Dichter der Hellenen, übersetzt und erläutert, Frankfurt a. M. 1826. — W. Hertzberg: der Begriff der antiken Elegie in seiner historischen Entwicklung, in Prutz literarhistorischem Taschenbuch, 1845, 208—398.)

Die tragische Elegie. Eine besondere ächt Jonische Richtung der Elegie entwickelte die Betrachtung der unerbittlichen Nothwendigkeit, welche durch Schmerz und Tod den behaglichen

Lebensgenuß bitter verkümmert. Diese Klage über die unaufhaltsame Flucht der Jahre und der jugendlichen Schönheit sprach die tragische Elegie aus und machte damit den Uebergang zur erotischen, die später ausschließlich als Elegie angebauet ward. In ihr glänzte der treffliche Mimnermos von Kolophon oder Smyrna, ein Zeitgenosse Solons, von dessen Leben wir freilich so wenig etwas Bestimmteres wissen, als auch von seinen in zwei Bücher eingetheilten Elegien sich fast nichts erhalten hat. Er liebte eine Flötenspielerin Nanno, als er schon im Uebergang aus dem Mannesalter in das Greisenalter stand und alle Qualen eines Liebhabers in grauen Haaren zu erdulden hatte. Das ihr gewidmete Gedicht galt im Alterthum als die vorzüglichste erotische Elegie. Doch war Mimnermos nicht blos sentimental, sondern empfand auch mit bitterm Schmerz den Verfall seines Jonischen Vaterlandes und besang auch noch in einer kriegerischen Elegie die glückliche Schlacht der Smyrnäer gegen Gyges und die Lyder. Von dem Wohllaut, mit welchem er seine politische Trauer aushauchte, empfing er den Beinamen des Ligyastaden. — Die Ausartung der Jonischen Zartheit und Weichheit in Ueppigkeit und Weichlichkeit brachte die Sotadeia: Zotenlieder, hervor, die zuerst von Simo aus Magnesia, dann besonders von Sotades aus Kreta gedichtet wurden, so daß man solche unzüchtige Lieder auch schlechthin Jonische nannte.

β) Das Epigramm.

Aus der Elegie im Metrum derselben bildete sich das Epigramm, das anfänglich nur durch seinen beschränkten Umfang und jene Bestimmung, die den Namen veranlaßte, von ihr verschieden war. Seit die Kunstproducte, zu deren Aufschriften man es brauchte, häufiger und die Schreibkunst gewöhnlicher geworden, gab es eine große Menge Epigramme, theils für Denkmale der Freude, theils der Trauer. Tempel, Brücken, Weihgeschenke, Tropäen und Grabmäler wurden mit ihnen sinnig verziert. Das gnomische Epigramm war von den Paränesen der elegischen Hypotheken im Wesen gar nicht verschieden, so wenig als das Epitaphium von der tragischen Elegie. Diese ursprünglichen Epi-

gramme waren naiv und einfach und hatten noch nichts von dem witzig ironischen Zuge an sich, der in spätern Zeiten das Epigramm durchdrang. Der größte Epigrammendichter war Simonides aus Keos um 490, der an dem Hof der Pisistratiden zu Athen, des Pausanias von Sparta und des Hieron von Sicilien lebte und für die gemeinsamen Staatsdenkmäler der in den Perserkriegen gefallenen Sieger die Epigramme verfertigte, z. B. das weltbistorisch gewordene der Denksäule der Sparter bei Thermopylä. Simonides galt aber auch als der vornehmste Dichter im elegischen Threnos und bei den Alten war seine Elegie auf die bei Marathon Gefallenen außerordentlich berühmt. Diesem Ruf entspricht ein Fragment vom Wehgesang der Danaë, den sie, ausgestoßen vom zürnenden Akrisios, weil sie dem Vater der Götter Liebe gewährte, im Nachen auf wildem Meere, über den schlummernden Knaben, den ihr Arm umschlingt, aus innerster Seele hinströmt. (Jakobs: Leben und Kunst der Alten, I, erste und zweite Abtheilung, aus der Griechischen Anthologie der Epigramme. Gotha 1824.)

γ) Der Jambos.

Wenn das elegische Metrum im Pentameter den steigenden und wieder absinkenden Rhythmus zum unerschöpflichen Gleichmaaß des Hexameters hinzugefügt hatte, so wurde die aufsteigende Richtung im trimetrischen Jambos für sich frei und in ihren kurzen Absätzen und Einschnitten für die hastige Eile der heftigsten Leidenschaft, der Wuth, des Zorns, des Freudentaumels, der angemessene Ausdruck. Wir sind dem Jambos zuerst im Homerischen Margites begegnet, wo er den Hexameter in ataktischer Weise durchbrach. Archilochos aus Paros im siebenten Jahrh. v. Chr. machte ihn zuerst zum eigenthümlichen Metrum seiner Epoden, indem er aber noch häufig den daktylischen Schwung einmischte. Archilochos, aus dem Vaterlande verwiesen, soll durch einen Hymnos auf den Herakles in den Olympischen Spielen den Siegeskranz errungen haben; den Lykambes, der ihm eine seiner Töchter, Neobule, erst zusagte, dann wieder entriß, soll er durch seine Satire getrieben haben, sich mit dem Strick das Leben zu

nehmen. Seine Gedichte, von denen wir nur wenige Fragmente besitzen, waren voll Leben und Kraft. Selten nur mischte er mythische Sagen hinein. Die Erkenntniß der menschlichen Dinge, die er empfahl, um Gleichmuth im Wechsel des Geschicks und Festigkeit im Kampf mit dem Unglück zu gewinnen, fesselte ihn an die Gegenwart. Die Griechen fühlten, daß mit ihm eine neue Epoche begann und stellten ihn in der subjectiven Energie des leidenschaftlichen Pathos ebenso hoch, als den Homer in der objectiven Ruhe der universellen Anschauung. Seine Gedichte wurden durch Rhapsoden umhergetragen. — Ihm ähnlich war Simonides von Amorgos um 556. In einem Gedicht: über die Weiber, theilte er dieselben nach ihren Gesinnungen mit derbem Volkswitz in zehn Klassen und setzte also die Hesiodische Tendenz fort, welche dem Weibe nicht günstig war. Das häßliche und boshafte ließ er vom Affen, das schmuzige vom Schwein, das putzsüchtige vom Pferde abstammen u. s. w. — Auch Solon soll zur Polemik gegen seine unmittelbaren Widersacher sich des Jambos bedient haben. — Hipponax von Ephesos 540, durch politische Verfolgung aus seiner Vaterstadt vertrieben, ein kleiner, magerer, häßlicher Mensch, geißelte mit wirklicher Satire die Schlemmerei und Verschwendungssucht der Kleinasiatischen Hellenen. Statt des letzten Jambos des Trimeters ließ er einen Spondäus eintreten, wodurch der Vers einen nachlassigen, gelähmten, nachhinkenden Gang bekam und deshalb Choliambe genannt wurde. Mit ihm zusammen nennen die Alten einen Jambendichter Ananios.

2) Die Aeolische melische Lyrik.

Die Rhythmik der Jonischen Schule durchbrach im Distichon die epische Einheit des Hexameters, der den Homeriden und den Thrakischen Orphikern noch für die Hymnik genügt hatte. Mit der Jambik kündete Archilochos die entschiedene Selbstgestaltung des Gefühlsergusses an und übte dadurch eine unüberfehliche Wirkung aus. Aber erst in der Aeolischen Lyrik kam es zum lyrischen Gesange im eigentlichen Sinn, indem die individuelle Erregtheit sich auch in individuellen Versmaaßen abschloß. Der

Gesang: Asma, wurde zum Melos, zum Liede. Die Begleitung der Stimme durch die aus Phrygien stammende aufregende Flöte wich der Begleitung durch die Kithara, welche der menschlichen Stimme eine größere Selbstständigkeit melodischer Entfaltung gewährte. Die Tiefe des eigenthümlichen Gefühls concentrirte sich in der Bildung von Strophen, die eine freie Beweglichkeit der Individualität eröffneten. Die männliche und die weibliche Stimme schieden sich nun in besondere Tonweisen. Es war der Aeolische Stamm, in welchem dieser Proceß sich vollzog, nicht ohne große Hinneigung zum Dorismus. Die Insel Lesbos wurde der Mittelpunct seiner Entwicklung. Thaletas von Kreta, Terpandros von Antissa 676—45, Arion von Methymna um 600, werden als die ältesten Dichter und Musiker der melischen Gattung genannt. Terpandros führte den siebensaitigen Heptachord, das Barbiton, eine Nachbildung des Lydischen Pektis, ein. Seine Lieder scheinen nur für einzelne Sänger bestimmt gewesen zu sein. Wenn er vorzüglich Apollinische Culte verherrlichte, so soll Arion, der besonders unter den Italischen Griechen sein Leben verbrachte, den Dionysischen Cultus gefeiert und zuerst Dithyrambische Asmata mit kyklischen, tanzenden Männerchören eingerichtet haben. Lange Zeit hielt er sich bei Periandros in Korinth (626—585) auf. Aelianos sah noch nach fast 700 Jahren sein Denkmal am Lakonischen Vorgebirge Tänaron, einen ehernen Mann, der auf einem Delphine reitet.

Die höchste Stufe der Kunst erreichten im Lesbischen Gesange Alkaios von Mitylene und Sappho, eben daher, um 610. Diese Lesbische von Alkaios geliebte und gefeierte Sappho ist nicht zu verwechseln mit der spätern Sappho von Ereffos, die aus verzweifelnder Liebe zum Phaon sich ins Meer stürzte. Die männliche Richtung der melodischen Lyrik, die im Archilochischen Jambos zuerst sich angekündigt hatte, wurde durch die Strophe des Alkaios, die weibliche Richtung, die in dem Distichon der Jonischen Elegie vorgebildet war, durch die Strophe der Sappho zum vollendetsten Ausdruck gebracht. Dort schnelles Aufsteigen und geflügelte Kraft, hier sanftes Anschwellen innerlichst verzehrender Gluth und dann ein süß ermattetes Hinsinken. Sappho's

Gesänge, die vorzüglich in der Schilderung der Qual unerwiderter Leidenschaft glänzten, werden von den Alten stets mit Entzücken als ein Höchstes der Kunst erwähnt. Leider haben wir von ihr so wenig als von Alkaios mehr, als einige kleine Reste übrig. Beide sind die Begründer derjenigen Lyrik, die wir noch heut zu Tage vorzugsweise Ode nennen. An Sappho schlossen sich Erinna von Teos, Myrtis von Anthodon, Korinna u. A. Die Lesbische Erinna ist nicht mit einer andern zu verwechseln, von der ein kleines Epos Elakate: die Spindel, bei den Alten sehr berühmt war. Die Ode an Rom kann natürlich nicht von des Lesbischen Erinna herrühren. Man hat sie ihr dadurch zu vindiciren gesucht, daß man das Wort ρωμη mit Manneskraft übersetzt hat.

Hier ist es nun, wo wir noch des vielseitigen und vielförmigen Anakreon aus Teos 559—474 erwähnen müssen. Er lebte eine Zeitlang im Thrakischen Abdera, hierauf in Samos beim Polykrates, dann zu Athen beim Hipparchos und in höherm Alter wahrscheinlich wieder zu Abdera. Aus einer Jonischen Stadt gebürtig, dichtete er auch Elegien und Jamben, von denen sich jedoch so wenig erhalten hat, als von seinen Trinkliedern, den melischen Paroinien. Er dichtete auch viel strophische Oden und gehörte in der Musik der kitharödischen Schule an. Für seine zierlichen Tändeleien: Paignia, bediente er sich des Jonicus a majore mit Auflösungen und Freiheiten des Jambischen Rhythmus. Man kann den Anakreon seiner Geburt und seinen Anfängen nach zur Jonischen Schule rechnen; eben so wohl aber kann man ihn an die Aeolische anschließen, da er im melischen Gesange ausgezeichnet war. Insbesondere bereicherte er auch das von Terpandros erfundene Skolion d. h. das Gesellschaftslied. Wörtlich müßte man übersetzen, das Krummlied, wahrscheinlich, weil es von den Gästen nicht nach der Reihe, sondern durcheinander nach zufälliger Aufforderung gesungen wurde. Das Skolion wurde in seiner epigrammatischen Tendenz von Pittakos, von Solon u. A. in Athen zu großer Eleganz und treffendem Schlagwort ausgebildet. Einige sehr gefeierte Skolien von unbekanntem Verfasser, vielleicht von Kallistratos, welche den Harmodios und Aristogeiton besingen, haben sich uns

noch erhalten (übersetzt bei Bode a. a. O. III, 461). Sie heißen vorzugsweise das Melos des Harmodios. Anakreon's Saiteninstrument wird Magadis genannt, scheint aber mit dem Lesbischen Barbiton dasselbe gewesen zu sein. Daß er nicht nur dem Geist, sondern auch der Form nach der Aeolischen Lyrik sich anschloß, beweisen noch jetzt seine choriambischen und glykonischen Bruchstücke. Sein Wesen war gesellige Anmuth, die auch noch im rosenumkränzten Silberhaar des Greisenalters den Bakchos und die Kypris mit Heiterkeit zu preisen nicht müde ward. Aus einer Sammlung seiner Gesänge in 5 Büchern, welche die Alten unter dem Titel: Anakreontika anführen, ist nur eine kleine Anzahl auf uns gekommen.

3) Die Dorische chorische Lyrik.

Die Jonische Lyrik entwickelte sich als rhythmische in Verbindung mit der Aulodik; die Aeolische als melische in Verbindung mit der Kitharodik; die Dorische als chorische in Verbindung mit der Orchestik. Die Jonische Lyrik verlor sich in subjective Verweichlichung, gegen welche sie wiederum selbst ihren Zorn und Spott richtete; die Aeolische vertiefte sich in die Gluth der Leidenschaft, mit welcher ein Alkaios die Tyrannen haßte, eine Sappho für die Gewährung ihrer Liebe die Hülfe der goldenen Aphrodite anrief; die Dorische entsprang aus der Idee der Harmonie des gemeinsamen Lebens im Staate. Sie begeisterte die Einzelnen zur Aufopferung für das Vaterland, heiligte die Liebe, weihete die Freundschaft, verklärte die Ruhmbegierde und erzeugte jenen Adel der Gesinnung, welcher die Dorischen Staaten so lange blühend erhielt. Gymnastik, Orchestik und Musik waren bei den Doriern von Alters her in innigem Zusammenhang und strenge Gesetze überwachten die musikalischen Weisen. Der Gott, dem ihr Cultus vornämlich gewidmet war, war der Gott des Lichts und des Tones, Apollo. Die Dorische Lyrik war ernst und würdevoll, weil sie in dem Gesange nicht blos die particuläre Leidenschaft aussprach, sondern von dem erhabenen Bewußtsein durchdrungen war, das Nationalgefühl darzustellen. Wenn daher die Rhythmik der Jonier eine

einfache war, in welcher die Individualität erst aus der allgemeinen Einheit heraustrat, wenn die Melik der Jonier das Fürsichsein der Individualität in der Strophe einförmig concentrirte, so erzeugte die Dorische Chorik einen melodischen Rhythmus, der die Einheit des Einzelnen mit dem Allgemeinem in These, Antithese und Synthese auf die bewundernswürdigste Weise ausdrückte. Der Strophe stellte sich die Antistrophe gegenüber und beide machten zusammen den Vordersatz aus zum Nachgesang, zur Epode. Jedes dieser Glieder bestand wiederum aus einer vielgestaltigen Verschlingung der mannigfachsten Rhythmen, die innerhalb ihrer allgemeinen Gebundenheit einen viel größern Umfang erreichten, als die Aeolische Strophe. Wie Weib und Mann in der Familie, Unterthan und Obrigkeit im Staat, Mensch und Gott im Kosmos unterschieden und doch eines sind, so enthält auch die Dorische Dreitheilung die Einheit des Unterschiedes. Der Gesang knüpfte sich aber bei den Doriern an den Tanz: χορος. Dem Chor trat der Chor und den Chören der Einzelne gegenüber. Bei dieser Entwicklung wurde nun die Verbreitung des Dionysischen Cultus von großer Wichtigkeit. Der Dorische Stamm gab demselben eine eigenthümliche großartige Gestaltung, indem er die Erhabenheit des Pythischen Päan auch auf den Dithyrambos übertrug.

Die Begründung der Dorischen Musik führt zu den schon genannten Thaletas von Kreta und Terpandros von Antissa zurück, welcher letztere ja den Lakedämoniern ihre Gesetze in Lieder gebracht haben soll. Diese Männer mußten Dichter, Musiker und Tänzer zugleich sein. Das Hyporchema, ein Päan in Kretensischen Versen, wurde sogar von einer Pantomime begleitet. Als der eigentliche Begründer des Chorgesangs gilt Alkman 672 aus Sardes in Lydien, der aber in Sparta einheimisch wurde und die Dorische Eunomie als die Bedingung aller Glückseligkeit pries. Er besang die Grazien Phäna und Kleta; die Spartanischen Dioskuren und den Karneischen Apollo; er dichtete Parthenien: Chorgesänge für die Spartischen Jungfrauen; Hymenäen für die Jünglinge u. s. w. Er soll auch den Kriegsgesang der Lakedämoner, das Embaterion begründet haben.

Stesichoros von Himera hieß eigentlich Tisias, bekam aber jenen Namen, weil er der Sage nach zuerst zur Strophe und Antistrophe die Epode hinzufügte. Er dichtete eine große Anzahl mythischer Chorgesänge, die Leichenspiele des Pelias, eine Gerchonis, Skylla, eine Persis Ilions, einen Kyknos, eine Oresteia, Nosten u. s. w. — Ibykos aus der Italischen Pflanzstadt Rhegion, um 555, lebte auf Samos bei dessen Beherrscher Polykrates. Er wird der Lieberafendste genannt, weil er die schönsten erotischen Chorgesänge mit Aeolischer Gluth dichtete. Außerdem zeichnete er sich in Knabenhymnen aus. — Lasos von Hermione soll den Dithyrambischen Chor zu Korinth weiter ausgebildet haben. — Viele Dichterinnen, Praxilla von Sikyon, Telesilla von Argos, Korinna von Tanagra, Myrtis von Theben, werden genannt, die jedoch mehr Aeolisch, als Dorisch gedichtet zu haben scheinen. — Arion und Simonides von Keos führten in die kyklischen Chöre den tragischen Tropos ein. Ariphron von Sikyon, Timokreon von Rhodos, Bakchylides von Julis, thaten sich fast in allen Gattungen der Lyrik hervor.

Aber alle diese in allen Gattungen übertraf Pindaros von Theben, geb. 522 v. Chr. und vielleicht bis 490 lebend, wo er im Theater zu Argos plötzlich starb. Er dichtete im Dorischen Dialekt Skolien, Prosodien, Päane, Hyporchemata, Threnodien, Parthenien, Enthronismen, Bakchika, Enkomien, Dithyramben, Epinikien. Von diesen zahlreichen Werken haben wir außer einigen Fragmenten nur noch 45 Epinikien: Siegshymnen übrig: 14 auf Olympische, 12 auf Pythische, 11 auf Nemeische und 8 auf Isthmische Sieger. Solche Hymnen dichtete er allerdings gegen Bezahlung im Auftrag von Behörden und auf Bestellung von Fürsten, wie Hierons von Syrakus, Therons von Agrigent, Amyntas von Makedonien, Arkesilaos von Kyrene u. a., allein er bewahrte dabei seine vollkommene Unabhängigkeit und wußte jeden Gegenstand mit der Großheit seiner nationalen Gesinnung zu durchdringen. Diese heroisch-epischen Chorgesänge lassen uns die Welt in einem wunderbar verschönernden Licht erblicken. Von dem Sieger, den er verherrlicht, geht der Dichter auf die Stadt über, welcher er angehört, auf die

Götter, von denen sein Geschlecht stammt. Diese mythischen Schilderungen sind durchwebt mit tiefsinnigen Betrachtungen über das Geschick der Menschen, mit erhabenen Sentenzen edelster Lebensweisheit. In allem Aufschwung der Phantasie bleibt Pindaros ruhig und heiter. Nur für uns erscheint gegenwärtig manche Anspielung dunkel, die es den Zeitgenossen gewiß nicht war. Ein begeistertes Nationalgefühl kann keinen würdigern und wohllautendern Ausdruck gewinnen.

γ) Die Dramatik.

Die dramatische Poesie der Griechen gibt uns zunächst zu einer allgemeinen Betrachtung Anlaß. Wir sind dem Drama bisher zweimal begegnet, einmal in China, sodann in Indien. In China entstand es zu Anfang des achten Jahrh. nach Chr., also sehr spät, vom Hof aus durch das Interesse eines Monarchen an der Ausbildung des Gesangs und der Pantomime. Dem ästhetischen Standpunct nach erschien es als eine Dramatisirung der Begebenheit. Der äußerliche Verlauf einer Geschichte, oftmals der ganze Lebenslauf eines Menschen, wurde darin vorgeführt. In Indien entstand es früher, vielleicht schon in den ersten Jahrhunderten vor oder nach Chr., nachdem auch hier pantomimische Tänze vorangegangen waren. Dem ästhetischen Standpunct nach konnten wir es das pathologische Drama nennen, weil es die Schilderung des Affects hervorhebt. Hiedurch wurde die Neigung zu einer erzählenden Breite, welche dem Chinesischen Drama eigen ist, zurückgedrängt. Es mußten in der Handlung diejenigen Puncte aufgefunden werden, in denen sich die Empfindung concentrirt und lyrisch erhöhet. — Das Pathos, was die Chinesen in der sogenannten singenden Person noch isoliren, wurde ein allgemeines Attribut der handelnden Personen. Tragik und Komik konnten daher schon bestimmter aus einandertreten, wenngleich so, daß sie oft innerhalb ein und desselben Stückes sich einander contrastirten. Wir überzeugten uns, daß das Chinesische Drama ebenso eigenthümlich und selbstständig sich gestaltete, als das Indische und daß auf das letztere das Griechische nicht den geringsten Einfluß gehabt haben kann.

Die äußere Chronologie zeigte sich in diesem Fortgang nicht als der entscheidende Anhaltspunct, sondern die Stufe, welche der Geist des Chinesischen und Indischen Volks in der Geschichte überhaupt einnimmt. Sie ist der Grund, weshalb das Chinesische Drama niedriger, das Indische höher steht, weshalb jenes eine Handlung erst von Außen nach Innen, dieses von Innen nach Außen wendet; weshalb jenes die Macht der Verhältnisse, dies das Pathos der Leidenschaft hervorkehrt. Das Griechische Drama erhebt sich aus demselben Grunde über beide. Weil die Stufe, auf welcher der Griechische Geist überhaupt steht, über den Indischen weit hinausgeht, so steht auch das Drama, das er hervorbringt, höher, obwohl es der Zeit nach viel früher in die Existenz tritt. Die dualistischen Völker, welche zwischen den Indern und Griechen liegen, haben gar kein Drama hervorgebracht und haben selbst das epische und lyrische Element nicht scharf auseinander gehalten, wie dies namentlich bei den Arabern sich zeigte, bei denen der Held zugleich der Sänger seiner eigenen Thaten war. Die Griechische Poesie arbeitete dagegen das epische und lyrische Element mit einer fast möchte man sagen systematischen Vollständigkeit aus und erreichte dadurch für das Drama eine unvergleichliche Vorbereitung. Schon in der Ilias und Odyssee, schon in dem Prometheischen Mythus und der Thebais, war von vorn herein eine dem dramatischen Gange verwandte Anlage; schon in der chorischen Lyrik lag ein dramatischer Schwerpunct. Der allgemeine Charakter des Griechischen Geistes aber, die schöne Form individueller Freiheit, stellte sein Drama als eine ideale Handlung hin d. h. als eine solche, in welcher die göttliche Nothwendigkeit des Geschehens zur Anschauung gebracht und die Scheu vor Verletzung der Nemesis eingeprägt ward, welche jede Hybris bestraft.

Die Anfänge des Griechischen Drama's sind uns allerdings dunkel, aber doch nicht in dem Grade, daß wir uns nicht einigermaßen die Stufen vergegenwärtigen könnten, welche es durchlief, bevor es zu derjenigen Vollendung gelangte, die seine noch erhaltenen Denkmale uns darstellen. Das Eigenthümliche dieser Entwicklung liegt unstreitig darin, daß sie den Ausgang von der Lyrik nahm und von dieser aus allmählig den Bau der Hand-

lung hervorbildete. Weil das Drama eine Handlung als eine gegenwärtige schildert, so hat das Griechische durch diese lyrische Initiative eine außerordentliche pathetische Kraft gewonnen. Der episch-lyrische Hintergrund der Handlung nahm den Dorisch-Aeolischen Chorgesang in sich auf, während die Dialektik der Handlung selber sich in den Dipodien des Jonischen Jambischen Trimeters bewegte. Wir können aber nicht umhin, eine andere Eigenthümlichkeit des Griechischen Drama's, welche mit ihrem lyrischen Ursprung zusammenhängt, hervorzuheben. Das Chinesische Drama gehört lediglich der Unterhaltung der bürgerlichen Gesellschaft an, mit der Nebenbestimmung, dieselbe über ihre Pflichten zu belehren. Das Indische Drama hat zwar zu Anfang und zu Ende einen religiösen Rahmen, einen Anruf an die Götter, und wird auch nicht selten bei religiösen Feierlichkeiten aufgeführt, allein es ist als eine interessante Schilderung der Affecte ebenfalls wesentlich der Unterhaltung der Gesellschaft gewidmet und macht nur ein zufälliges Moment religiöser Festlichkeiten aus. Das Griechische Drama hingegen hatte einen wahrhaft religiösen Ursprung und durch denselben von vornherein einen hohen Idealismus seiner ganzen Tendenz. Es ging aus dem Dionysischen Cultus hervor und machte zu Athen einen integrirenden Theil der Feier desselben aus. Aus der Religion selber entnahm es daher jene Hoheit des tragischen Ernstes, jene Kühnheit des komischen Scherzes, in welcher es unnachahmlich dasteht. Erst als diese Einheit sich auflöste, wurde es in der sogenannten mittleren und neueren Komödie zum Schauspiel der bürgerlichen Gesellschaft und näherte sich dem Indischen, noch mehr in seinem gänzlichen Verfall dem Chinesischen Typus.

Eine gewisse Schwierigkeit wird für die Geschichte des Griechischen Drama's dadurch erzeugt, daß dasselbe örtlich sich auf zwei Hauptpuncten entwickelte, die auf einander einwirkten, ohne doch sich nachbarlich zu berühren. Dies waren Syrakus und Athen. In beiden Städten herrschte die feinste Bildung; beide hatten die größten Theater und dieselben Dichter versuchten ihre Stücke sowohl dort als hier zur Aufführung zu bringen. Die Dorische Besonnenheit, welche ursprünglich dem Apollinischen Cultus zugewendet war, nahm die Dionysien erst sehr allmälig auf,

bildete dann aber bald den Chor der tanzenden und singenden Satyre, der Begleiter des Dionysos, hervor, so daß historisch bei den Griechen die Heiterkeit der Komik im Drama der tragischen Nothwendigkeit voranging. Aber in dem Dionysischen Mythus lag ein Gegensatz der Trauer und der Freude, denn als Zagreus wurde der Gott zerrissen und dem Tode überliefert, als Jakchos erstand er zu neuem Leben. Auf dem Lande feierte man im Herbst das Winzer- und Kelterfest, im Frühling das Fest der Faßeröffnung; in den Städten im Winter im Monat Gamelion das Kelterfest: die Lenäen, und im Monat Elaphebolion zur Lenzzeit die Dionysien. In Athen hatten die Bewohner der Hafenvorstadt diese schon vorher zu einer besondern Feier gestaltet, welche man die kleinen oder Peiräischen Dionysien zum Unterschied der ihnen folgenden großen Dionysien nannte. Doch nahmen später alle Athenienser auch an den kleinen Theil. An den Dionysien wurde den Maskenzügen ein Weinfaß und ein Phallus vorangetragen und mit ausgelassenem Scherz im Schwarmzug: Komos, tanzend und singend umhergezogen, woher der Name Komödie entstand. Die Lenäen dagegen waren ursprünglich ein Fest der Leiden des Gottes, wie sie den Gegenstand der Sikyonischen tragischen Chöre bildeten und wie sie während der drei Wintermonate zu Delphi in Dithyramben unter Trauer und Wehklagen und unter Gebeten um Abwendung des Unheils und für die glückliche Rückkehr des verschwundenen Gottes besungen wurden. Mit dieser Feier war auch das Opfer eines Bocks: Tragos, verbunden, der im Kreise umtanzt ward und von welchem die Tragödie ihren Namen empfing.

Die improvisirenden Volkskomiker.

Aus den Ithyphallen und Phallophoren des Bachischen Cultus und des Demetrischen Koradienstes gingen Spaßmacher hervor, welche das Volk durch improvisirte Witze belustigten und an verschiedenen Orten verschiedene Namen erhielten. Sie hießen in Sicilien Autokabdalen, in Lakonien Deikeliſten. Später, als sie in der metrischen Form des Archilochischen Jambus satirisirten, hießen sie Jamben oder Jambisten. Schon im

siebenten Jahrh. v. Chr. wird als ein solcher Aristoxenos von Selinus erwähnt. Der Obstdieb und der fremde Quacksalber waren ein paar Hauptrollen desselben. Die Sikyonischen Phallophoren trugen als Komasten d. h. als Bildner des Chors des Komos, keine Masken, sondern suchten ihre Gesichter durch Ruß und durch lächerliche Kopfumhänge von Quendel und Bärenklau, durch dicke Kränze von Veilchen und Epheu, unkenntlich zu machen. Die Ithyphallen hatten Masken von Betrunkenen und trugen lange blumige Kleider und Kränze. In Unteritalien hießen sie Phlyaken: Possenreißer, auch Sophisten, in Böotien Ethelonten, d. i. Freiwillige, aus denen der phallische Chor bestand, bevor der Staat denselben stellte und ausrüstete. Ausgezeichnet als Dichter und Anführer phallischer Chöre war Antheas aus Lindos auf Rhodos 596 v. Chr. Die Autoschediasmen, d. h. die Improvisationen dieser Volkskomiker, die sich auch neben dem Kunstdrama erhielten, gehörten dem Augenblick an und verschwanden daher, wie sie entstanden. (Finkenstein: Arethusa, Berlin 1810, II, 5—27.)

Die Mimographen.

Eine bestimmtere Ausbildung erhielt diese harmlose, volksthümliche Komik durch die Mimen d. h. durch genrebildliche Charakteristiken. Der Syrakusaner Sophron 448 dichtete im Dorischen Dialekt ernste und spaßhafte, die wiederum entweder männliche oder weibliche waren und ihre besondern Titel hatten, wie der Bote, der Thunfischfänger, der Fischer, der Landmann, der Knabe, die Brautjungfer, die Schwiegermutter u. s. f. Sie waren zwar nicht in Versen, aber doch in gewissen rhythmischen Abschnitten geschrieben und standen bei den Alten in sehr hohem Ansehn, so daß Platon in der Form seiner Dialoge sie nachgeahmt hat. Eine nähere Vorstellung von ihnen können wir uns noch aus der Nachbildung der Isthmiazusen des Sophron in dem Theokritischen Idyll: die Syrakusanerinnen machen. Die Sicilischen Megarenser liebten die Mimen vorzüglich. Außer Sophron wird Xenarchos als Mimographe genannt.

Der Satyrdithyrambus und das Satyrdrama.

Die komischen Improvisationen eines Obstdiebes, Quacksalbers, Betrunkenen, Verliebten, Kupplers, trunkenen Liebhabers in Gesellschaft der Geliebten u. s. w. waren pantomimisch und monologisch. Die Mimen waren schon dialogisch, jedoch ohne über drei Personen hinauszugehen. Die Satyrchöre waren zuerst nur Sang- und Tanzreihen. Arion war es, der am Anfang des 6ten Jahrh. in Korinth sie kyklisch ordnete und den sogenannten tragischen Tropos einführte, indem seit ihm die Satyre sich im Kreise um den Altar herum bewegten. Er ließ den Chorführer dem Chor antworten. Lasos gab dieser Gestalt des Dithyrambus eine freiere Form und führte auch neckende Spottreden des Chors ein, die im trochäischen Tetrameter gedichtet waren. Die Satyre waren Repräsentanten des Naturzustandes, sinnlich, lüstern, neugierig, spöttisch, launig, keck, ja frech, aber vor dem entschiedenen Muth furchtsam zurückweichend. Sie eigneten sich daher von selbst zum Gegensatz gegen das heroische Element, welches die Sitte begründet und für sein ethisches Wirken auch den Tod nicht scheuet. So wurde denn um 500 v. Chr. der Satyrdithyrambus von Pratinas aus dem Dorischen Phlius zum wirklichen Satyrdrama fortgebildet, das niemals für sich, immer nur als Nachspiel zu einer tragischen Trilogie aufgeführt ward. Aus den Entzweiungen und den Kämpfen der Heroen kehrte man gleichsam in die urgeschichtliche Zeit zurück. Die Satyre wurden mit frevelnden Unholden, wie Busiris und Polyphem, oder auch mit Heroen, wie Herakles und Theseus, contrastirt. Oder sie geriethen durch ihre Sinnlichkeit im Essen und Trinken und in der Liebe in allerlei komische Bedrängnisse u. s. w. Inwiefern das Satyrdrama zum Inhalt der voraufgegangenen Trilogie auch ein inneres Verhältniß gehabt habe, ist nicht ganz klar. Sein Stoff wurde niemals aus dem Kreise der Troischen oder Thebanischen Mythen entnommen, weil hier das Ungeheuere in den Leiden der heroischen Naturen das Wohlgefallen an dem burlesken Witz der leichtsinnigen Satyre vernichtet hätte. Die Liebesabenteuer der Götter, die Sagen vom landstreicherischen Herakles, die mährchenhaften Begegnisse des rückkehrenden Odysseus,

die Tödtung der Medusa durch Perseus u. s. w. eigneten sich besser dazu, den Gegensatz des Vornehmen und Gemeinen, des mäßig Ernsten und des Leichtsinnigen darzustellen. Der dem Satyrchor eigenthümliche wilde Tanz hieß Sikinnis. Pratinas, der mit Chörilos und mit Aeschylos um den Preis rang, dichtete unter 50 Dramen 32 Satyrspiele, von denen wir jedoch nichts mehr übrig haben. Das lyrische Moment scheint bei ihm noch sehr vorgewaltet zu haben. Er dichtete auch Hyporchemata, von denen sich uns noch ein sehr berühmtes erhalten hat. Sein Sohn Aristias war im Satyrdrama so ausgezeichnet, wie sein Vater. Es wird ein Kyklop von ihm erwähnt, allein auch von ihm ist nichts vorhanden. Als der größte Meister im Satyrdrama galt Aeschylos (Welcker: Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie, Frankfurt a. M. 1826, 185—339.)

Die Dorische Komödie.

Eine schnelle aber vorübergehende Blüthe gewann die Komödie auf Sicilien, wo der Pythagoräische Philosoph Epicharmos von Kos um 500 aus den vorgefundenen Elementen der Volkskomik eine sehr humoristische Komödie von idealer Tendenz erschuf. Eine politische Richtung war ihr unter einer Monarchie nicht möglich. Außer den Lächerlichkeiten des Privatlebens brachte sie Götter und Helden als komische Figuren auf die Bühne. Gleichzeitig mit Epicharmos schlug diese Richtung Phormis zu Syrakus ein und dem Epicharmos selbst folgte sein Sohn oder Schüler Deinolochos. Die Darstellungsweise des Epicharmos entzückte noch die Römer in den Nachahmungen des Plautus, und Proben seiner Gnomik, womit er seine Komödien würzte, finden sich in Hellenischen und Römischen Schriftstellern gleich häufig. Epicharmos, ein heller Geist, der die Weisheit der Pythagoräer liebte, aber im Ausdruck von ihrer symbolischen Räthselhaftigkeit fern blieb, hatte einige dreißig Stücke hinterlassen. Er hatte darin viele Mythen travestirt. Hebe's Hochzeit, die Komasten oder Hephästos, Pyrrha und Prometheus, die Backchen behandelten reine Göttermythen; die Troer, Philoktetes, Odysseus der Ueberläufer, der Kyklop,

die Sirenen und der schiffbrüchige Odysseus Homerische Mythen; Skiron, Alkyon, die Sphinx bezogen sich auf Nichthomerische Sagen. Wie er die Mythen travestirte, können wir aus einzelnen Fragmenten mehr errathen, als deutlich uns vorstellen. Daß es aber mit keckem Humor geschah, vermögen wir noch zu erkennen. In Pyrrha und Prometheus z. B. travestirte er den Mythus von der Menschenschöpfung und der Sündfluth. Aus übergroßer Menschenliebe hat Prometheus seinen Dreckgebilden zuletzt noch den Gebrauch des Feuers verliehen. Im Besitz dieses göttlichen Elements legen sich die Menschen auf nichts so eifrig, als auf die Kochkunst, verprassen Alles, was sie haben und machen Schulden über Schulden, so daß zuletzt die Gläubiger auf der Welt die Majorität bilden. Als Zeus dies sieht, vertilgt er das sündige Dreckgeschlecht bis auf Pyrrha und Deukalion, welche auf den Rath des Prometheus das neue Menschengeschlecht nicht wieder aus Erde, sondern dauerhafter aus Steinen bilden. — Eine andere Gattung des Epicharmos waren seine auf die Gegenwart gerichteten satirischen Stücke, wie Diphilos: der Doppelfreund, Orya: die Wurst, die Triakaden, Periallos: der Großprahler, Choreuontes: die Festtänzer; oder seine Charakterbilder, wie die Töpfe, der Bauer, Hoffnung oder Reichthum, die Theoren, das Mädchen von Megara, Erde und See, Logos und Loginas. Die Töpfe sind uns vielleicht in der Antularia, der Bauer im Truculentus des Plautus erhalten. In Logos und Loginas setzten der personificirte Verstand und Witz einander mit doppelsinnigen Wortspielen zu. Epicharmos dichtete im Dorischen Dialekt und meistens im trochäischen Tetrameter. (Bode: Geschichte der Hellenischen Dichtkunst, dritter Band, zweiter Theil, Leipzig 1840, 36 — 87.)

Diese Dorische Komödie scheint sich auf der Grundlage der Dorischen Charaktermasken selbstständig entwickelt zu haben. Sie enthält, wie wir sehen, sowohl diejenige Richtung auf das Ideale, welche die sogenannte alte, als diejenige auf das Privatleben, welche die sogenannte mittlere und neue Komödie zu Athen charakterisirt. Wir dürfen nicht vergessen, daß, was Aristoteles u. A. uns von der Geschichte des Attischen Theaters erzählen, nicht

zugleich auch die Geschichte des Griechischen Theaters überhaupt ist. Es ist daher z. B. keineswegs nothwendig, daß ein so natürlicher Fortgang, wie der von einem Schauspieler zu zweien und zu dreien, der in der Attischen Bühne durch Aeschylos und Sophokles gemacht wurde, als Nachahmung von diesen habe stattfinden müssen. Für die Erfindung komischer Situationen und die Behandlung komischer Charaktere scheint aber die Dorische Komödie auf die Attische eine unleugbare Einwirkung gehabt zu haben. Sie ging darin auf dem Wege fort, den der homerische Margites zuerst angebahnt hatte.

Das Altattische Drama.

In Athen erreichte die dramatische Kunst der Griechen ihre Vollendung. Schritt vor Schritt entwickelte sie sich hier aus den Dithyramben. Die Komödie ging jedoch auch hier der Tragödie zunächst voran oder vielmehr ein Zustand des Drama's, welcher das Tragische und Komische noch nicht mit Klarheit von einander schied. — In Attika war es Megara, wo sich die dramatische Kunst zuerst befestigte. Es war der Megarenser Susarion, der 578 v. Chr. im Flecken Ikaria, dem ältesten Sitz des Dionysoscultus in Attika, die komischen Chöre einführte. Oder vielmehr bestand wohl schon der Bakchische Komos, Susarion aber ließ vom Chorführer iambische Zwischenreden in Bezug auf Verhältnisse und Personen der Gegenwart oder auf ganze Stände und Geschlechter sprechen. Weil diese Aufführung zur Zeit der Weinlese stattfand, soll sie auch den Namen Trygodia: Hefengesang, gehabt haben. Als der Tyrann Theagenes durch eine demokratische Bewegung in Megara gestürzt wurde, gewann der Spott eine größere Schärfe. Was er aber hier durch Derbheit zu bewirken strebte, das suchten die Attischen Komiker nach dem Sturz der Pisistratiden durch größere Sorgfalt der Bearbeitung zu erreichen, wie Chionides, Euetes, Cupenides, Mylos und Magnes, welche Zeitgenossen des Epicharmos waren. Obwohl nun Susarion die Ikarischen Spiele in Athen einführte, so darf man doch nicht übersehen, daß in den Mythen Ikariens auch jener tragische Zug liegt, den wir fast in allen Sagen treffen,

welche die Einführung des Weinbaues berichten. Ikarios, welcher den Cultus des Dionysos in Ikarien begründete, wurde von seinen eigenen Landsleuten erschlagen und seine Tochter Erigone erhängte sich aus Schmerz darüber. Thespis um 536 war es, der zuerst den Chorgesang mit der zusammenhängenden Rede eines Einzelnen wechseln ließ, der von einem neben dem Altar stehenden Brettergerüst: Thymele, dem Chorführer antwortete. Antworten heißt ὑποκρίνεσθαι und hieraus entstand der Name ὑποκριτης: Antworter. Später wurde Hypokrit der Name für Agonistes: Schauspieler überhaupt. Bis dahin war der Chor kyklisch gewesen. Im Wechselgespräch, wie es Thespis ordnete, mußte es vor der Bühne Front machen und durch eine Folge mehrer Reihen hintereinander ein Viereck bilden. Durch verschiedene Bemalung des Gesichts und durch Kleiderwechsel wußte Thespis nach einander in einer dreifachen Rolle aufzutreten. Er mußte nicht nur Dichter, Tänzer, Schauspieler sein, sondern auch in Einer Person die verschiedenen Rollen seiner Tragödien darstellen.

Masken wurden erst von Chörilos 524 n. Chr. eingeführt, der in den Lenäen noch mit Thespis um den tragischen Preis rang, aber auch, da er sehr alt wurde und viel schrieb, noch mit Aeschylos in den tragischen Agonen wetteiferte. Er dichtete auch schon vollständige Tetralogien und hatte den Beinamen: der König im Satyrspiel.

Frauenmasken wurden zuerst von Phrynichos eingeführt, der als der Schüler des Thespis genannt wird und nach einer fünfunddreißigjährigen dramatischen Laufbahn noch 476 auf der Bühne siegte. Er hatte auch nur noch einen Schauspieler, leistete aber Außerordentliches, vorzüglich im melischen Theil des Drama's. Es sind uns nur noch die Namen einiger seiner Stücke durch Suidas aufbehalten: die Pleuronierinnen, die Aegyptier, Aktaion, Alkestis, die Libyer, die Dikaioi: die Gerechten, die Synthoken: Beisitzer, die Danaiden, Andromeda, Erigone, die Pyrrichisten und die Einnahme von Miletos. Da er durch dies der Zeitgeschichte entnommene Stück die Athener zu Thränen rührte und sie an die vernachlässigte Bundesfreundschaft erinnerte, so ward er dafür

mit 1000 Drachmen gestraft und die fernere Aufführung der Tragödie verboten. Sehr berühmt waren von ihm die Sidonslieder, d. h. Chorgesänge aus einer Tragödie: die Phönissen, welche den Persern des Aeschylos zum Vorbilde gedient haben sollen.

Aus diesen wenigen Nachrichten der Alten ersehen wir so viel, daß der Schritt, den Chörilos und Phrynichos machten, ein ganz unermeßlicher war und daß mit ihnen die dramatische Kunst ihren Stoff von der engeren Beziehung zu dem Dionysischen Mythenkreise ablöste. Es entstand hieraus die bekannte Redensart: οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, und die Hinzunahme des Satyrdrama's zur tragischen Trilogie, um doch auf diese Weise an den Dionysischen Ursprung des Drama's zu erinnern. So bewundernswürdig nun auch Thespis, Chörilos und Phrynichos sein mochten, so konnten sie doch der Idee der dramatischen Poesie noch nicht völlig entsprechen, weil sie noch auf Einen Agonisten d. h. Schauspieler beschränkt waren. So lange dies der Fall war, so lange mußte im Chor das lyrische und im Schauspieler das epische Element ein zu großes Uebergewicht haben. Erst mit Einführung des zweiten Schauspielers durch Aeschylos und des dritten durch Sophokles konnte dem Begriff des Drama's wahrhaft genügt werden.

Das Attische Theater.

Diese neue Periode des Drama's fiel zusammen mit einer Veränderung der äußern Einrichtungen der Darstellung. Das alte Brettergerüst, dessen die Athener sich bedient hatten, war zusammengestürzt. Sie entschlossen sich daher um 500, ein Theater aus Stein zu erbauen, welches den Namen: Theater des Dionysos, empfing. Man umgab den im Lenaion befindlichen offenen Tanzplatz auf der einen Seite nach Süden hin durch eine halbrunde Vertiefung in den Felsen der Akropolis mit vielen übereinander sich erhebenden Sitzstufen, concentrisch getheilt durch breite Gänge, keilförmig durch herablaufende Treppen, auf der andern Seite aber mit Scenengebäuden, die eine breite Fronte und zwei kürzere Flügel darstellten. Dies ist die

halbkreis- oder hufeisenförmige Gestalt, welche das Theater von daher bis zu diesem Augenblick behalten hat. Theater war freilich zunächst ein allgemeiner Ausdruck für große Versammlungsräume. In Athen gab es noch zwei Theater, das Agrippeion und das Regilliſche, die aber nur Säle für Vorträge der Sophiſten waren. Im engern Sinn hieß Theater der Platz, wo die Zuſchauer ſaßen. Er wurde auch κοιλον, cavea, genannt.

Die Orcheſtra, d. h. der Tanzplatz, hatte in ihrer Mitte die Thymele, d. h. den Dionyſosaltar. Die Bühne, die erſt ὀχριβας, ſpäter Logeion: Sprechplatz hieß, war einige Stufen über der Orcheſtra in gleicher Höhe mit der Thymele aus Brettern erbauet. Die Orcheſtra, die bis zur Thymele einen Halbkreis bildete, war gedielt und die ebenfalls von Brettern errichtete Thymele war ein Viereck, zu welchem von allen Seiten ein paar Stufen hinauf führten, worauf der Chorführer, zuweilen auch die Flötenbläſer und Rhabdophoren ſtanden. Um dieſelbe fand der Chortanz ſtatt; hinter derſelben, vor das Logeion, den Augen der Zuſchauer verborgen, ſtellte man den Souffleur: Hypoboleus. Unſer heutiger Souffleurkaſten ſteht alſo da, wo ſich die Thymele erhob.

Hinter dem Logeion lag das Proskenion: die Vorbühne, zu welcher man von beiden Seiten her durch Portale auf Stiegen gelangte. Die eigentliche Skene, die hinter ihr lag, war von ihr durch einen Vorhang: Parapetasma, getrennt, der jedoch nicht aufgerollt, ſondern durch eine Ritze in der Bühne nach Unten hin herabgewunden wurde. Die Skene war bedeckt, wie ſchon ihr Name: Zelt, ausdrückt. Sie war an den Seiten, welche Paraskenien hießen, mit perſpectiviſch gemalten Couliſſen: Periakten (prismatiſch geformten Drehmaſchinen) verſehen. Der Hintergrund war im Allgemeinen eine Decoration, die einen Palaſt mit einer Thür in der Mitte darſtellte, welche deshalb auch die königliche hieß. Dieſes Gebäude hatte zwei Geſchoſſe und auf dem platten Dache bisweilen noch eine altanförmige Erhöhung zum Beobachten ferner Gegenſtände. Die beiden Flügel des Palaſtes hatten ebenfalls jeder eine Seitenthür und ſtellten in der Regel die Gaſtwohnungen dar. Aus der mittleren Thür trat der erſte Schauſpieler, der Protagoniſt, aus der

rechten der Deuteragonist, aus der linken der Tritagonist hervor. Da man nun von der Bühne, welche an die Südseite des Burgfelsens angebaut war, — wie man auch anderwärts Bergabhänge dazu benutzte — links einen Theil der Stadt und den Hafen, rechts das Land Attika erblickte, so entstand die Voraussetzung, daß alle von der rechten Seite der Bühne Kommenden als Fremde, alle von der linken als Einheimische betrachtet wurden, die nur aus der Stadt, von der Nähe, kämen.

Man muß aber nicht glauben, daß der Hintergrund nur aus der Palastdecoration bestanden habe, sondern wir müssen annehmen, daß derselbe nach Bedürfniß wechselte. Was hätte wohl im Aeschyleischen Prometheus ein Palast gesollt! Konnte der Sophokleische Philoktetes anders, als in einer wilden Felsengegend, seinen Schmerz austoben? Ja, wechselten nicht die Scenen? In den Aeschyleischen Eumeniden erblickte man zuerst das Innere des Delphischen Tempels, nachher das Parthenon der Attischen Akropolis und im Sophokleischen Ajas zuerst das Zelt des Helden, nachher die Meeresküste. Vom Satyrspiel versteht es sich ohnehin von selbst, daß seine Scenerie fast ohne Ausnahme aus landschaftlichen Umgebungen bestand. Wir können uns daher die Decorationen fast ebenso mannigfaltig, als bei uns, denken. Die Decorationsmalerei: Skenographie, wurde durch Agatharchos ein besonderer Kunstzweig der Malerei.

Die Größe aller dieser architektonischen und scenischen Einrichtungen war einer Darstellung angemessen, die als Moment einer religiösen Feier ein Volk zu ihrer Anschauung unter freiem Himmel versammeln sollte. Aber diese Größe der Bühne und des Theatrons machte auch eine Veränderung im Kostüme der Schauspieler nothwendig. Die Masken allein konnten durch stark markirte charakteristische Züge auch noch in bedeutender Entfernung einen bestimmten Typus individualisiren. Die Plastik der Gestalten blieb auf der Bühne, selbst im Ausdruck der Leidenschaft, götterähnlich vorherrschend, weil alles Gewaltsame der Handlung als außerhalb der Bühne geschehend vorgestellt wurde, z. B. ein Mord. Der Leichnam Gemordeter wurde allerdings gezeigt, theils durch Oeffnung der Königsthür, durch welche man in das Innere des Hauses blickte, theils durch Hervorschieben

oder Hervorrollen einer Bretterfläche in Form einer kleinen Bühne aus der Mittelthür. In jenem Fall hieß diese Maschine Exostra, in diesem Ekkyklema. Auf ihr lag der Leichnam oder der tödlich Verwundete. Masken gab es nach Geschlecht, Alter und Rang eine große Mannigfaltigkeit. Sie sind bei den Griechen das, was wir bei den Chinesen und Indern als Rollenfächer gefunden haben. Bei den tragischen Männermasken wurde der (ἀνηρ) Xyrias: der silberhaarige Greis; der Leukos: der blasse Graukopf; der Spartopolios: der Mann im höhern Alter; der Melas: der kräftige Mann mit schwarzem gekräuselten Haupt- und Barthaar; der Xanthos: der blonde mit blühender Gesichtsfarbe u. s. w. in Gestaltung und Färbung des Haars und der Gesichtszüge sorgfältig unterscheiden. Dasselbe war der Fall mit den Frauenmasken. Nicht weniger mannigfaltig war die Gewandung. Jedes Geschlecht, jeder Stand, jedes Alter hatte sein eigenthümliches Kostüm, woran sie sofort erkennbar waren. Die regierende Fürstin z. B. trug ein purpurnes Schleppkleid mit einem weißen Umwurf bis an den Ellenbogen; in der Trauer ein schwarzes Schleppkleid mit einem blauen oder dunkelgelben Umwurf. Für die Rolle des Dionysos hatte man noch ein besonderes, an den Orient erinnerndes Kostüm. Sein langer und weiter Leibrock war safranfarbig, mit purpurnen Blumen und kleinen Sternchen besetzt. Der dunkelrothe, von Gold und Edelsteinen schimmernde Gürtel schlang sich nach Frauenart hoch unter der Brust und den Achseln hin. Seine große Palla war ebenfalls purpurn, so wie die goldgeschnürten Kothurne. In der Hand führte er den Thyrsusstab. Der Kothurn sollte die Gestalten erhöhen. Er bestand aus Sohlen von Holz mit hohen Absätzen, war vorn breit oder viereckig und beiden Füßen passend. Schnürstiefel, von rother Farbe bei den Kriegern, von weißer bei den Frauen, bedeckten das Bein bis unter die Wade. Der Kothurn war nach dem Range der Männer- und Frauenrollen höher oder niedriger, jedoch der der Frauen, zumal ihre Rollen von Männern gespielt wurden, immer der niedrigste, so daß er nur dazu diente, die Gestalt der Königin über ihr Gefolge zu erheben. Der tragische Chor erschien ohne Masken, weil er nichts Individuelles darstellte. Doch gab es auch hier wohl Ausnahmen

z. B. der Eumenidenchor des Aeschylos. (Bode a. a. O. IV, 156 ff.). Die Komödie erforderte natürlich wieder eine andere Gestaltung der Masken und des Kostüms. Nicht die Allgemeinheit des idealen Pathos, sondern die Particularität des zufälligen Charakters war ihr Princip. Als alte bedurfte sie vorzüglich der Portraitmasken, als neuere karrikirte Charaktermasken. An die Stelle des hohen tragischen Kothurns trat hier als Fußbekleidung der komische Sokkus, der dem Schauspieler seine gewöhnliche Körperlänge ließ. Das Kostüm der alten Komödie war grotesk theils durch eng anschließende Jacken und Hosen von buntem, gestreiftem Zeuge, theils durch wunderliche Vermummungen, ausgestopfte Dickbäuche u. dergl. Das Kostüm des Chors war oft phantastisch und stellte sogar Frösche, Vögel, Wolken u. dergl. vor. (Eine Sammlung der Abbildung der vornehmsten Theatergebäude der Alten so wie der Masken und Anzüge findet man in F. Wieseler; Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern. Mit 14 Kupfertafeln. Göttingen 4., 1851.) Die tragischen Masken waren so wenig als das tragische Gewand mit den Formen der plastischen Kunst identisch, wohl aber dem idealen Typus derselben verwandt und fern von der Frazzenhaftigkeit der Masken und Anzüge des spätern komischen und noch mehr des Römischen Theaters.

Das Attische Theater war Staatsanstalt. Der Chor wurde von einer der Phylen gestellt, welche einige ihrer reicheren Mitglieder als Choregen mit den Kosten seiner Ausstattung belasteten. Er bestand aus 50 Personen, die man aber den Dichtern später für den agonistischen Wettkampf in einer Anzahl von je 12 oder 15 vertheilte. Der Dichter, der anfänglich auch als Chorodidaskalos den Chor einzuüben hatte, mußte sich an den Archonten wenden, welcher gerade den zu feiernden Dionysien vorstand. Die Schauspieler wurden ebenfalls vom Staat besoldet und der Dichter, von welchem der Archont ein Stück annahm, erhielt für seine Mühe der Einübung auch ein mäßiges Honorar. Der Dichter trat selbst in einer Rolle auf, bis mit Sophokles diese Sitte verschwand, weil er eine zu schwache Stimme hatte und daher nur in seiner Nausikaa als Tänzer und Ballschläger,

in seiner Thamyris als Thrakischer Virtuose erschien, der auf der Kithara selbst mit den Musen wetteiferte. Die Aufführung einer Trilogie mochte zehn bis zwölf Stunden dauern. Sie begann nach dem Frühstück. Die Zuschauer erschienen mit Kränzen auf dem Haupt. Gegen die Mittagssonne, wo sie hintraf, schützte man sich durch breitkrempigte Hüte, gegen schlechtes und kaltes Wetter durch dicke Mäntel. Für Erfrischungen war reichlich gesorgt, indem in den Zwischenacten Wein und Backwerk herumgereicht wurde. Für die unvermögenden Bürger bezahlte der Staat das Eintrittsgeld: Theorikon. Die untersten Sitzstufen waren den Archonten, Priestern, Feldherrn, fremden Gesandten, Fürsten u. s. w., die nächsten Plätze dem Rath der Fünfhundert, die folgenden den Epheben vorbehalten. Dann folgten die übrigen Bürger und Fremden bis zu den höchsten Stufen, um die eine bedeckte Säulenhalle lief, welche die gegenüberliegenden Gebäude weit überragte und ästhetisch wie akustisch vortrefflich das Ganze abschloß.

Wenn es scheinen kann, daß wir mit der Erinnerung an diese Einrichtungen zu weitläufig gewesen, so erwäge man die unendliche Wichtigkeit derselben für die Culturgeschichte der Menschheit, um sie gerechtfertigt zu finden. Tausende von Theatern waren doch endlich nichts, als Nachahmungen des Attischen und selbst unser heutiges Theater ist im Wesentlichen seiner Organisation treu geblieben. Wir haben bemerklich gemacht, daß dieselbe keineswegs so einfach war, als man sich öfter vorstellt. Selbst an dem, was wir Versenkungen nennen, fehlte es nicht. Dies waren die Charonischen Stiegen zur Seite der Coulissen, aus welchen die Schatten z. B. der Klytemnestra, des Dareios u. s. w. hervortraten. Es fehlte nicht an einer Donnermaschine, dem Bronteion, nicht an einer Flugmaschine, der μηχανη, mit welcher man sehr verwegene Experimente ausgeführt zu haben scheint, wie sie nur irgend in unsern Zauberopern vorkommen. Aber die nach Außen festere, nach Innen beweglichere Organisation wurde auch für die innere Oekonomie der Stücke folgenreich. Der recitirende Vortrag: Lexis, trat mit dem Gesang: Ode, in entschiedenen Gegensatz. Die Wechselwirkung des Chors und des Schauspielers, des Schauspielers mit

dem Schauspieler, konnte sich nach allen Seiten hin entfalten. Das Drama überhaupt bewegte sich aus einem einfachen Gegensatz bis zur Katastrophe eines höchsten Widerspruchs, der eine gewaltsame oder versöhnende Lösung fand. Es begann gewöhnlich mit der Parodos des Chors, der oft marschartig seinen Einzug hielt oder aus einer sporadischen Vereinzelung sich sammelte. Der Parodos stand das Stasimon entgegen, welches der Chor auf der Orchestra als Ausdruck seiner neutralen Weltbetrachtung sang und durch welches er zur Hälfte die Empfindung des Zuschauers selbst repräsentirte. Zwischen die Parodos und die einzelnen Stasimen fielen die Epeisodien. Dem letzten Stasimon folgte die Exodos. Der Schauspieler hatte theils zu recitiren, theils melische Partieen von stärkerer lyrischer Färbung zu singen, die man, wenn der Protagonist sie vortrug, Monodien nannte. Den oft höchst künstlich gestalteten Wechselgesang zwischen dem Chor und einem Schauspieler, durch welchen eine Wehklage strophisch und antistrophisch entwickelt ward, hieß man Kommos; den tragischen Chortanz Emmeleia.

Die Attische Tragödie.

Schon Thespis, Chörilos und Phrynichos dichteten Tragödien, aber erst in Aeschylos, Sophokles und Euripides erhob sich das tragische Pathos zu seiner idealsten Kraft. Der Heros kämpft gegen das Geschick, aber sein Gegenstreben hilft dasselbe verwirklichen. Die gewaltige Kraft des Menschen vermag die Nothwendigkeit dessen, was nach dem Geschick einmal sein soll, nicht zu ändern. Daß sein Wirken, gegen seine Meinung und Absicht, zum Resultat endlich doch nur das hat, was der Wille des unbeugsamen Schicksals war, hat man nicht mit Unrecht die tragische Ironie genannt. Bei Aeschylos tritt die Energie am stärksten hervor, mit welcher der Held seine Freiheit gegen die Uebermacht des Schicksals geltend macht; bei Sophokles waltet die Tendenz vor, den Helden mit seinem Geschick zu versöhnen, ihn über die Herbheit des Geschehens wie über die Empörung des Menschen gegen dieselbe zu erheben; bei Euripides sind die

Menſchen ſchon gebrochen und jammern über die Ohnmacht, mit welcher ſie dem Schickſal erliegen müſſen. Der Styl des Aeſchylos iſt groß, ſtrenge, voll majeſtätiſchen Wortpomps; der Styl des Sophokles iſt vollendetes Ebenmaaß und harmoniſche Anmuth; der Styl des Euripides iſt weich, zerfloſſen, lyriſch aufgeregt. Von dieſen drei Dichtern iſt Sophokles derjenige, welcher das allgemeine Princip der Griechiſchen Kunſt, individuelle Freiheit in der Schönheit ihrer Erſcheinung, am vollkommenſten verwirklichte. Aeſchylos hat in ſeinem Streben noch etwas Ungeheures, Gewaltſames und die Geſchichte des Griechiſchen Theaters drückte dies zufällig auch dadurch aus, daß bei der erſten Aufführung einer Aeſchyleiſchen Trilogie das alte Brettergebäude zuſammenſtürzte und damit die Veranlaſſung zum Erbau eines ſteinernen Hauſes ward. Bei Sophokles herrſcht das ſchönſte Maaß. Seine Dichtungen ſind von der Seele des Griechiſchen Cultus durchdrungen. Seine Antigone, die erhabenſte weibliche Geſtalt der antiken Poeſie, folgt mit freiem Selbſtbewußtſein der Nothwendigkeit ihrer Individualität, als Schweſter dem Bruderleichnam die Beerdigung zu ſchaffen, bleibt aber in ihrer Charakterfeſtigkeit fern von allem Trotz, der irgendwie als Aſebeia verurtheilt werden könnte. Euripides iſt innerlich ſchon von der Gewalt der Philoſophie ergriffen. Er iſt oft hinreißend in der Seelenmalerei. Die Individualität löſt ſich bei ihm ſchon ſehr von dem Boden der allgemeinen Sittlichkeit ab, allein das Pathos verliert auch den ſubſtantiellen Gehalt, der ihm bei Aeſchylos und noch mehr bei Sophokles eine wahrhaft religiöſe Weihe gibt. Die Schöpfungen dieſer Dichter ſind unendlich bewundernswürdig. Ihre Tetralogien waren Kunſtwerke von einer Tiefe der Conception und Großartigkeit der Ausführung, wie etwas Aehnliches weder vor ihnen noch nach ihnen exiſtirt hat. Wir müſſen bedenken, daß das Theater ihnen viel Conventionelles in der Chorik aufdrang und daß ſie dieſe ſtereotypen Elemente doch auf die freieſte und mannigfaltigſte Weiſe zu verwenden wußten. Von einem dieſer Elemente können wir uns nur noch einen ſehr unzureichenden Begriff machen, nämlich von dem Verhältniß des Satyrdrama's zur tragiſchen Trilogie. Den allgemeinen Zuſammenhang kennen wir wohl und haben ihn oben angegeben, aber von der Wirkung des

Satyrdrama's in einem bestimmten Fall wissen wir wenig. So dichtete Aeschylos z. B. eine Trilogie: Phineus, die Perser und Glaukos und hiezu ein Satyrdrama: Prometheus Pyrkaieus. Von diesem wissen wir nur, daß ein Satyr darin, als er das von Prometheus angezündete Feuer erblickt, dasselbe umarmen und küssen will, Prometheus aber ihm zuruft: Satyr, rühr' es nicht an, es brennt und thut weh deinem Bart! Wollte nun Aeschylos die große, schöne Culturwelt, die in der Trilogie mächtigen Barbarenvölkern gegenüber sich bewährt hatte, mit den Anfängen aller Cultur contrastiren? Wollte er aber nicht zugleich den Attischen Fackellauf verherrlichen, dessen Stifter Prometheus gewesen sein sollte?

Ueberblicken wir die Stoffe der antiken Tragödie, so sehen wir darin die gesammte Heroensage des Epos wieder erscheinen und selbst der Negerfürst Memnon, der den Inhalt der Aethiopis bildete, wurde von Aeschylos in einem Stück dieses Namens und in der Psychostasie: Seelenwägung, verherrlicht. Es ist aber wohl mehr, als ein bloßer Zufall, daß unter diesen Stoffen zwei bei allen drei Tragikern wiederkehren, und sich auch uns noch zum Theil erhalten haben, das Geschick des Thebanischen und des Mykenischen Königshauses. Der Grund mag darin liegen, daß in ihnen die Reinheit der tragischen Collision sich bis zu einer unvergleichlichen Höhe treibt, auf welcher Schuld und Unschuld gleichsam mit der Strenge einer Proceßführung abgewogen werden. Oedipus wird schuldig, indem er ein hohes Glück zu erreichen scheint. Seine Gattin ist ihm unbewußt seine Mutter. Orestes erfüllt die heilige Pflicht der Blutrache, aber an der eigenen Mutter und wird dadurch die Beute der Erinnyen. Die Labdakiden wie die Atriden finden sich in eine Entzweiung verstrickt, in welcher Nichthandeln sie mit der Schuld der Unterlassung, Handeln mit der Schuld der Vollbringung der That belastet. Dem Gebot eines Gottes gehorsamend, verletzen sie die Heiligkeit anderer Götter. Die That ruft die Nemesis gegen den Thäter auf. Diese Situation ist es, welche in die dramatische Entwicklung jenes skeptische Moment einflicht, das unsere Seele mit Grausen erfüllt und die Welt in ihren Grundvesten erbeben läßt. Ist das Heilige noch heilig, wenn es zur Schuld werden kann, die den

Menschen dem Wahnsinn nahe bringt? Die Oedipodie aber wie Orestie erkennen auch die Unschuld in der Schuld dadurch an, daß Oedipus, der Unselige, zuletzt im Hain der Eumeniden von einem Boten der Götter selber zum Frieden fortgeführt und daß Orestes vor den Schranken des Attischen Areopagos, vor denen Götter und Menschen erscheinen, von der Gnade der Athene freigesprochen wird. Dieser in die Versöhnung sich hinwendende Ausgang war es unstreitig, welcher diese Mythen den Tragikern vorzüglich empfahl. In keiner andern Sage war so, wie in diesen, der allgemeine menschliche tragische Zug enthalten, daß die Erkenntniß unserer Thaten uns unsere Schuld aufdeckt und daß die Götter selber uns von der Qual dieses Bewußtseins erlösen müssen. Hieher muß man blicken, zu sehen, wie unendlich erhaben der Griechische Geist in seiner Sittlichkeit dasteht. Die Heiligkeit der Familie und des Staates ist in keiner andern Tragödie so erschütternd dargestellt.

Aeschylos wurde aus einem Eupatridengeschlecht in der Attischen Ortschaft Eleusis 525 geboren. Er kämpfte die Freiheitsschlachten der Griechen bei Marathon, Artemision, Salamis und Platäa. Er soll 48 Mal in der Tragödie gesiegt haben, bis ihn 468 Sophokles besiegte. Er wanderte aus nach Sicilien, wo er beim Könige Hiero eine günstige Aufnahme fand und 456 bei Gela starb und begraben ward. Von seinen vielen Tragödien haben sich uns nur 7, von seinen Satyrspielen hat sich keines erhalten. Aus der Prometheustrilogie: der feuerbringende, der gefesselte und der erlöste Prometheus, haben wir nur noch den gefesselten. — Die Hiketiden oder Schutzflehenden scheinen die Mitte zweier andern Stücke, der Aegyptier und der Danaiden, gewesen zu sein. — Die Sieben gegen Theben waren ebenfalls die Mitte zweier andern, der Argeier und der Eleusinier. — Die Oresteia hat sich uns in allen drei Gliedern der Trilogie: im Agamemnon, in den Choëphoren und in den Eumeniden erhalten. Das dazu gehörige Satyrdrama Proteus, worin dieser wahrscheinlich die glückliche Vermählung des gesühnten Orestes mit Hermione, der Tochter des Menelaos weissagte, ist verloren gegangen. — Die Perser waren die Mitte zwischen einer Tragödie Phineus, die aus der Geschichte

des Argonautenzuges, und einer Tragödie Glaukos, die aus den Sicilischen Mythen dieses Meergottes entnommen war.

Sophokles war 495 im Attischen Gau Kolonos geboren. Als ein Jüngling von sechzehn Jahren wurde er seiner Schönheit wegen erwählt, dem Chor der Jünglinge, welche nach der Schlacht bei Salamis den Päan um die aufgerichtete Tropäe aufführten, auf der Leier spielend vorzutanzen. Weil er in der Antigone so vortrefflich über den Staat gesprochen, ward er in dem Kampf gegen die Aristokraten von Samos mit Perikles und Thukydides zu einem der zehn Strategen erwählt. Auch verwaltete er das Priesterthum eines einheimischen Heros. Zwanzig Mal erwarb er den tragischen Sieg, öfter die zweite, niemals die dritte Stelle. Sein Sohn Jophon war ebenfalls tragischer Dichter und concurrirte sogar mit ihm. Er dichtete bis in das höchste Alter und starb 403. Die dankbaren Athener erhoben ihn durch Volksbeschluß zum Heros. Von 130 ihm zugeschriebenen Stücken erklärt der Grammatiker Aristophanes nur 17 für unächt. Auch von ihm haben wir nur 7 Stück übrig: Philoktetes; Ajas; die Trachinierinnen; Elektra; König Oedipus; Oedipus auf Kolonos; Antigone.

Euripides aus Phlyia wurde 480 in Salamis geboren und starb 406 in Makedonien am Hofe des Archelaos. Sein gesammter Nachlaß bestand aus 75 Stücken, unter denen nur 8 Satyrdramen, obwohl merkwürdiger Weise gerade von ihnen sich das einzige Satyrdrama, das wir überhaupt besitzen, der Kyklop, erhalten hat. Gesiegt hat er nur viermal. Uebrig sind uns noch 18 Tragödien: Elektra; Orestes; Iphigenia in Aulis: Iphigenia in Tauris; Alkestis; Helena; Hekabe; der rasende Herakles; die Herakliden; die Hiketiden; die Bakchen; Andromache; die Phöniffen; Rhesos; Jon; Phädra; Medea; Hippolytos.

Bei Aeschylos stellt sich der Kampf mit dem Schicksal noch in seiner ganzen bittern Härte dar. In der Form überwiegt bei ihm noch die reiche chorische Lyrik und die Handlung ist, mit Ausnahme der Orestie, noch nicht völlig entwickelt.

Bei Sophokles stellt sich das dramatische Element der Handlung in den tragischen Personen, wie das der allgemeinen Em-

pfindung und Reflexion des zuschauenden Chors in vollkommenster Einheit dar. Schritt vor Schritt bewegt sich die Handlung zu ihrem Ziele. Das Pathos der Handelnden ist tief, jedoch nicht, wie bei Aeschylos, in das Ungeheure ausschweifend; der Chor ist in seiner Theilnahme an der Entfaltung der Handlung völlig angemessen und die Sprache so rein und musikalisch, als nur irgend denkbar ist.

Bei Euripides erblicken wir die Auflösung des Tragischen in das Rührende. Das Pathos der handelnden Personen sowohl als das Chaos verliert sich häufig in rhetorischen Prunk und in Declamation, deren philosophische Gemeinplätze auf die eigentliche Handlung oft gar keinen Bezug mehr haben. In der psychologischen Darstellung aber des Individuellen, namentlich in der Analyse und dem Ausdruck glühender, phantastischer, an den Wahnsinn grenzender Leidenschaften, wie in den Bacchen, in der Medea, in der Phädra, im Hippolytos, war er sehr glücklich. Diese subjective Richtung, mit welcher er sich dem Boden der antiken Tragödie entfremdete, war zugleich ein Fortschritt für die Kunst.

Ein Fortschritt, weil die chorische Tragödie nur in einem demokratischen Staate blühen konnte. In der weitern Entwicklung mußte die handelnde Person das Wesen des Chors selbst in sich aufnehmen. Längere Zeit zwar bestand noch die formale Nachahmung der von Aeschylos, Sophokles und Euripides geschaffenen Tragödie, aber sie artete immer mehr in reflectirende Rhetorik aus und wußte selbst im Inhalt nur die schon von jenen großen Dichtern durchgebildeten Stoffe zu wiederholen. So Chäremon, Jon von Chios um 449, Achaios von Eretria, Agathon um 417, Karkinos, Jophon, Xenokles, Kephisophon u. A. Seit der Schlacht von Chäronea gerieth die Tragödie gänzlich in Verfall.

Die Attische alte Komödie.

Die Freiheit des Griechischen Geistes zeigt sich besonders in seinem Hang zum Komischen, der schon früh in der Odyssee und im Margites hervorbrach, in der Spottlust der Jambischen

Lyrik die persönliche Satire ausbildete, in den improvisirenden Volksschauspielern zur Parodie der hervorstechendsten Typen der Gesellschaft wurde, in den mannigfachen Mummereien religiöser Culte einen legitimen Anhalt fand und in der Dorischen Komödie des Epicharmos einerseits, in den Ikarischen Spielen Susarions und seiner Nachfolger anderseits, seine erste dramatische Gestaltung auf der Bühne gewann. (P. F. Kanngießer: die alte komische Bühne in Athen, Breslau 1817. Fr. Schlegel: Vom künstlerischen Werth der alten Griechischen Komödie, 1794, in den sämmtlichen Werken, Wien 1822, IV, 25 ff. Ebenderselbe eben dort V, 1823, im vierten Capitel seiner Abhandlung über das Studium der Griechischen Poesie, 144 ff., wo er die Einwendungen gegen dieselbe wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel untersucht. Diese Schlegelsche Abhandlungen sind die ersten gewesen, welche eine unbefangenere, ästhetisch reinere und höhere Auffassung der Griechischen Komik begründet haben.)

Wir haben die erste Gestaltung der Griechischen Bühne diejenige genannt, in welcher die Lyrik und Epik noch vorherrschte, weil nur ein Schauspieler, wenn auch in wechselnden Rollen, die Handlung darstellte. Wir haben sodann die Tragödie von Aeschylos bis Euripides die wahrhaft dramatische Handlung entwickeln gesehen, wie sie das Walten der höchsten ethischen Mächte verherrlichte (Gruppe: Ariadne oder die tragische Kunst der Griechen, Berlin, 1834. Schöll: über die tragische Poesie der Griechen, Berlin, 1839.) — Die Komödie, die aus dem phallischen Element des Dionysoscultus erwuchs, nahm äußerlich einen ganz ähnlichen Fortgang, wie die Tragödie, und war dieser auch sonst in der chorischen Lyrik analog. Den dritten Schauspieler soll Kratinos, den vierten Aristophanes eingeführt haben. Was vor dem Einzug des Chors gesprochen ward, hieß der Prolog; dann folgten die Chorlieder, die nicht nur metrisch, sondern auch oft in dem affirmativen Schwung sittlich erhabener Empfindung den tragischen ganz ähnlich waren; zwischen die Chorlieder fielen die Epeisodien und das Ganze schloß die Exodos. Eigenthümlich war aber die Parabase d. h. die Anrede des Publicums durch den Chor im Namen des Dichters, während die Bühne leer blieb. Vollständig bestand sie aus sieben Theilen, die man wieder in

zwei größere Massen zerlegte. Während des Vortrags der ersten änderte der Chor seine Stellung auf der Bühne und kehrte in einer tanzenden Bewegung sein Gesicht den Zuschauern zu. Von der Seitenschwenkung, die er hierbei machte, rührt der Name Parabase her. Während nun diese nach ihrem zweiten Theil, dem sogenannten Anapästos, weil er meistens in anapästischen Versen gedichtet war, mit heftigem Pathos gesprochen wurde, stand der Chor der Komödie aus 24 Personen, 6 Mann hoch und 4 Mann tief, still. Das komische Ballet war natürlich auch ein eigenthümliches. Sein Hauptelement war ein burlesker, ins Lascive und Obscöne übergehender Tanz, der Kordax, der sowohl vom Chor, als von einzelnen Schauspielern getanzt wurde. Man muß sich hiebei erinnern, daß Frauen und Kinder zwar die Tragödie, nicht aber die Komödie besuchen durften. Ueber das Kostüm und die Masken der alten Komödie ist schon vorhin bei der allgemeinen Beschreibung des Theaters die Rede gewesen.

Die Griechische Komödie hing in ihrer Entwicklung als Attische auf das Engste mit der Geschichte des Atheniſchen Staats zusammen. Nur in einer Demokratie war eine solche Ausgelassenheit möglich, als die sogenannte alte Komödie sich erlauben durfte. Hierunter ist diejenige zu verstehen, die von der Bühne aus directe Anspielungen auf öffentliche Vorgänge nicht nur, sondern auch auf Personen machte und die letztern nicht nur geradezu bei ihrem Namen nannte, sondern sie auch wohl selbst karrikirt auf die Bühne brachte, wie den Kleon, Sokrates u. a. Es wurde diese Freiheit durch eine eigenes Gesetz festgestellt, das zwar einigemal beschränkt und zurückgenommen, aber wieder erneuet ward, bis 415 Syrakosios das Verbot noch einmal durchsetzte und bald darauf, wenn die Komödie auch noch wieder einigen Raum gewann, durch den Ausgang des Peloponnesischen Kriegs und die Herrschaft der dreißig Tyrannen die alte Komödie gänzlich gestürzt ward. Die sogenannte mittlere Komödie war daher schon während der Blüthe der alten im Entstehen begriffen und die nämlichen Dichter, selbst Aristophanes, sind für beide thätig gewesen. In der alten und mittlern Komödie befreiete sich das Griechische Selbstbewußtsein von jeder stoffartigen Gebundenheit. Dies heitere Spiel mit dem gesammten Inhalt des

Lebens, selbst des religiösen, hatte allerdings den sittlichen Ernst zu seiner Voraussetzung, allein die Form, in welcher es erschien, war doch schon das Resultat eines andern Standpunctes. — Wäre nicht in dem Positiven der Hellenischen Sitte, Kunst, Politik und Religion, auch eine wirkliche Beschränktheit gesetzt gewesen, welche im Fortschritt des Geistes dem Untergang verfallen mußte, so wäre der trunkene Uebermuth der alten Komik unmöglich gewesen. Sie war insofern von einem Widerspruch behaftet, die alte, gute Marathonische Zeit, den schlichten Glauben an die Götter, die Ehrfurcht vor der väterlichen Sitte, den Gehorsam gegen die Gesetze, die Scheu vor der Auctorität, die Strenge der Erziehung festhalten zu wollen, und doch im Innersten der höheren Berechtigung des Geistes, aus welcher jene Auflösung entsprang, ihren Beifall nicht versagen zu können. Dieser Widerspruch war im Satyrspiel noch nicht vorhanden, denn die Satyrn, als außerhalb der wirklichen Menschheit stehend, konnten, was sie geschehen sahen, nur in's Lächerliche verkehren, da sie ohne wahre Theilnahme daran waren. Der Zuschauer beschäftigte sich daher nicht sowohl mit der Handlung an und für sich, als mit ihrer Wirkung auf den Sinn und Zustand der Satyrn. In der Komödie hingegen fand er seine eigensten geheimsten Empfindungen und Vorstellungen mit der rücksichtslosesten Offenheit bloß gelegt. Dieser dämonische Zauber fesselte daher die Athenienser so sehr an die Komödie, daß sie ihr mitten in den bedenklichsten Zeiten dennoch huldigten. Wenn die Tragödie die Nothwendigkeit der göttlichen Weltordnung und die Unabwendbarkeit des Schicksals darstellte, so spottete die Komödie jener Nothwendigkeit als einer albernen Einrichtung und verhöhnte die Idee des Schicksals durch die Feier der schicksallosen Nullität. Die Vorgänger des Kratinos und die Dichter der Dorischen Komödie, mit Ausnahme des Epicharmos, ungerechnet, belief sich die Anzahl der Stücke der alten Attischen Komödie auf 365.

Ihr eigentlicher Schöpfer war Kratinos, der Oeneide, aus Attika, der ein Alter von 97 Jahren erreichte, erst in vorgerückteren Jahren auftrat, erst im achtzigsten Jahr siegte, dann aber noch 9 Siege errang und 422 starb. Die Gestaltung des Stoffes war bei ihm in der Anlage vortrefflich, in der Ausfüh-

rung aber soll er die Handlung verwirrt und durch den Ausgang nicht befriedigt haben. In der Bitterkeit der Satire kam er dem Archilochos, in Kraft und Glanz der Darstellung dem Aeschylos gleich. Nur Fragmente und Titel sind von seinen Komödien übrig. In den Thrakerinnen, 443, geißelte er den Perikles. Die Empipramenoi: Angebrannten, persiflirten den kürzlich in Athen eingeführten Cultus der Phrygischen Kybele. Von den Euniden, Kleobulinen, Lakonen, Cheironen wissen wir wenig. Die Nemesis hatte ihren Namen davon, daß Zeus als Schwan die Nemesis in ihrem eigenen Heiligthum zu Rhamnus in Attika überrascht. Das Komische lag darin, daß die Eier, welche Nemesis gebar, der Leda zum Brüten untergelegt wurden. Die politischen Anspielungen aber galten wohl der Rivalität von Athen und Sparta. In der Odysseis behandelte Kratinos den Aufenthalt des Odysseus bei dem Kyklopen; in den Seriphiern die Perseussage. Von den Deliaden, Bukoloi: Rinderhirten, Drapetiden: Ausreißerinnen, Nomoi, Panoptai: Allsehenden, Plutoi, Pylaia und Horen wissen wir fast nur die Namen. Von der Pytine: Weinflasche, können wir uns noch eine Vorstellung machen. Er siegte mit ihr über die ersten Wolken des Aristophanes und über den Konnos des Ameipsias. Aristophanes hatte ihn in den Rittern seines Weintrinkens halber durchgezogen. Der alte Dichter erschien nun selber in der Komödie, vom Chor seiner Freunde umgeben. Sie, wie seine Frau, die Komödie, beschuldigten ihn, sich der Methe, der Frau Trunkenheit, zugewendet zu haben. Der Dichter trat nun an der Seite dieser muntern Geliebten auf und bewies, daß, ihrem Umgang zu entsagen, ebenso viel heiße, als ihn zum Prosaisten machen. Frau Komödie sieht dies ein und gibt, von seiner Ergebenheit gegen sie überzeugt, ihren Entschluß auf, sich von ihm scheiden zu lassen.

In den Stücken des Kratinos trat häufig ein Schauspieler Krates aus Athen auf, der später auch selber dramatischer Dichter wurde. Er unterschied sich aber von Kratinos dadurch, daß er die persönliche Satire vermied. Er war ein überaus glücklicher Komiker, dessen heitere Erfindungen ganz mühelos zu sein schienen. Er brachte die Rolle des Betrunkenen zuerst auf

die Attische Bühne. Von seinen Stücken, die sämmtlich verloren gegangen, den Geitonen: Nachbarn, den Heroen, den Samiern, den Rhetoren, der Lamia, u. a. sind die Theria: die Thiere, merkwürdig, weil darin die Thiere, wie in der Aesopischen Fabel, als verständige und mit Sprache begabte Wesen auftraten. Ihnen gegenüber stritten zwei Personen über den Begriff des wahren Glücks. Die eine pries in Uebereinstimmung mit der Ansicht des Thierchors die Einfachheit der Sitten als die einzige Bedingung einer Rückkehr in das gepriesene goldene Zeitalter. Der Chor aber drang vor Allem auf Entsagung von aller animalischen Speise zum Nutzen und Frommen der Thierwelt, die dann im friedlichsten Verkehr mit den Menschen leben und ihnen gern Alles zu Gefallen thun würde. Die andre Person dagegen wünschte sich ein wahres Schlaraffenleben, das ihr bei ewig voller Casse Alles gesotten und gebraten von selbst darböte.

Dem Krates eiferte wieder Pherekrates nach, der anfangs auch Schauspieler war. Er schrieb die Agrioi: Wilden, Automolai: Ueberläufer, Graen: Greisinnen, den Dulodidaskalos: Sclavenschulmeister, Epilesmon oder Thalatta: die Vergeßliche (Thalatta der Name einer Hetäre), Ipnos oder Pannychis: die Badestube oder Nachtfeier, Korianno (Name einer Hetäre) Krapatalen (eine im Hades gültige Münzsorte), Leroi: Flitterstaat, Myrmekanthropen: Ameisenmenschen, Petale (Name einer Hetäre), Tyrannis, Pseudoherakles. In den Wilden stellte der Dichter, um die einreißende Gesetzlosigkeit der Athener zu persifliren, einen Chor von Naturmenschen auf, die ganz ohne Erziehung, ohne Gesetze und Gerechtshöfe, in den Tag hinein lebten, sich durch keinen Zwang zur Erlangung und Ausübung der Tugend angetrieben fühlten und stets misanthropisch gestimmt waren. Die Chorgesänge priesen das Glück dieser Buschmänner, die alle Bildung verachteten, Früchte stahlen, wo sie konnten, sich das Gesicht niemals wuschen und alles mit eigener Hand thaten.

Andere Komiker, von deren Dramen uns auch nichts mehr übrig geblieben ist, waren Telekleides, die Brüder Hermippos und Myrtilos, Alkimenes, Philonides, Lysippos, Kallias und Aristomenes, sämmtlich aus Athen. Von diesen

griff Hermippos 430 den Perikles in seinen Mören heftig an. Wenn freilich ein delicater Schweinebraten an der Spitze der Spartaner stünde, so würde aus der Umgebung des Perikles der Tragiker Nothippos als Attischer Feldherr allein den ganzen Peloponnes verschlingen. Auch brachte er Athene's Geburt zuerst auf's Theater, die von da ab wegen der burlesken Rolle des Hephästos als Geburtshelfer ein sehr beliebter Stoff blieb. Von Kallias wird etwas sehr Sonderbares und Räthselhaftes berichtet, nämlich die Abfassung einer grammatischen Tragödie, worin die 24 Buchstaben des Jonischen Alphabets den komischen Chor bildeten, der, in zwei antistrophische Halbchöre getheilt, alle Consonanten der Reihe nach mit den sieben Vocalen zu einfachen Sylben zusammenbuchstabirte. Die in dieser Spielerei niedergelegten metrischen und rhetorischen Regeln sollen sich die Tragiker, selbst Sophokles und Euripides, alles Ernstes nach dem Bericht der Grammatiker zum Muster genommen haben. Hegemon von Thasos, mit dem Beinamen das Linschen, dichtete Symposien und eine Gigantomachie, mit welcher er die Parodie in das Attische Theater einführte. Die Athener ergötzten sich daran 413 so eben in der lachlustigsten Stimmung, als die Nachricht von der Niederlage des Nikias in Sicilien einlief.

Alle diese zuletzt genannten übertraf der Athener Phrynichos, der nicht mit dem Tragiker dieses Namens verwechselt werden muß. Es sind noch die Namen von zehn seiner Stücke auf uns gekommen. Eine Zeitbestimmung für ihn liegt darin, daß sein Monotropos: Sonderling, der sich selbst schon auf den misanthropischen Timon beruft, 414 an den großen Dionysien von den Komasten des Ameipsias und den Vögeln des Aristophanes besiegt wurde. — Nach Aristophanes war er das Vorbild des Atheners Eupolis, der, um 446 geboren, kein sehr hohes Alter erreichte. In der Heftigkeit des persönlichen Angriffs und in der Kraft des Ausdrucks schloß er sich dem Kratinos an, milderte aber die Polemik zugleich durch große Anmuth der Darstellung. Die Idee, welche andere Komiker durch die Parabase in den Zuschauern hervorzurufen pflegten, wußte er zu einem integrirenden Moment des Stückes selber zu machen. Es sind noch von ihm bekannt: Aiges: die Ziegen, Astrateutoi oder Androgynai:

Weiblinge, Autolykos (ein Liebling des Kallias), Baptai: Täufer, Demoi, Heloten, Kolakes: Schmarotzer, Marikas (Spitznahme des Lampenhändlers Hyperbolos), Numeniai: Neumonde, Poleis: Bundesstädte, Prospaltier (eine wegen ihrer Processucht verrufene Attische Gemeinde), Taxiarchen: Regimentsbefehlshaber, Hybristodikai: Gerechtigkeitsschänder, Philoi: Freunde, Chrysön Genos: goldenes Zeitalter. Von diesen Dramen sind politisch besonders die Poleis und die Demoi merkwürdig. In jenem, worin er die 24 Bundesstädte Athens als ebensoviel Frauen auftreten ließ, die sich zu Anfang des Stücks sammelten, bekämpfte er die ungerechten Bedrückungen und Erpressungen, denen dieselben von Seiten Athens ausgesetzt waren; in diesem die Tollheiten der Demagogie, mit denen er den Glanz des Solonischen, Marathonischen und nun auch schon des Perikleischen Zeitalters contrastirte. Namentlich pries er die Beredsamkeit des Perikles im Gegensatz gegen die leere Schwatzhaftigkeit des Tages. — Dem Eupolis sehr ähnlich fassen die Alten den Komiker Platon auf, der noch gleichzeitig mit dem Aristophanes lebte und 28 Dramen hinterließ. Volksverführer, Redner und Dichterlinge griff er mit directer Parrhesie an, wie seine Stücke Hyperbolos, Kleophon und Kinesias beweisen, aber auch allgemeine Verirrungen in Religion, Kunst und Wissenschaft machte er zum Gegenstand seiner Polemik, wie in den Heortai: Feiertage, im Poeten, in den Sophisten.

In Mitte solcher Fülle komischer Erfindungen und genialer Ausführungen bildete sich Aristophanes schon sehr früh zur seltensten dramatischen Meisterschaft aus. Allerdings fand er an dem unendlichen Reichthum der Attischen Bühne ein großes Mittel zum Studium vor, aber zugleich war es schwer, unter einer so großen Menge classischer Bewerber sich hervorzuthun und sie zu übertreffen. Er war der Sohn eines wohlhabenden Bürgers Philippos, der auf der Insel Aegina ein Landgut besaß. 452 wurde er geboren und wagte sich schon seit seinem siebzehnten Jahr auf die Bühne. — Da er dies in solchem Alter dem Herkommen gemäß noch nicht durfte, so übergab er seine Erstlinge zwei ihm befreundeten Chormeistern, Philonides und Kallistratos, welche sie zur Aufführung brachten. Kleon, den er vorzüglich als

demagogiſchen Volksverderber angriff, ſuchte ihn als einen mit einer Fremden Erzeugten anzuklagen, weil Ariſtophanes, falls die Klage durchgedrungen wäre, ſein geſammtes väterliches Vermögen in Attika verloren hätte. Allein der Dichter wurde freigeſprochen. Er ſtarb nach 386 und hinterließ 54 Komödien, von denen 11 uns noch vollſtändig überliefert ſind. Zehn davon gehören der alten, eine, der Plutos, der mittleren Komödie an. Jene ſind: die Acharner, die Ritter, die Wolken, die Weſpen, der Friede, die Vögel, Lyſiſtrata, die Theſmephoriazuſen, die Fröſche, die Ekkleſiazuſen. Von den übrigen Dramen werden erwähnt: die Daitaleis: Zecher oder Schmauſer, die Babylonier, der Proagon, der Amphiaraos, die Holkaden: Laſtſchiffe, die Georgen: Landleute, das Geras: Alter (worin der Attiſche Demos in verjüngter Geſtalt ſeine alte Frau verſtieß und eine junge freite), die Heroen, die Lemnierinnen, Triphales, Gerytades, Dädalos (dem Inhalt nach der bei Kratinos erwähnte Stoff der Nemeſis und Leda), die Danaiden, die Dramen, die Pelarger, die Tageniſten (Schmarotzer in den Familien der Reichen), die Telmeſſier, die Horen, Kokalos, Aeoloſikon. Sein erſtes Stück waren die Daitaleis, welche Philonides 427 für ihn auf die Bühne brachte. Der Contraſt darin beſtand in dem Gegenſatz der ländlichen und ſtädtiſchen, der einfachen und corrumpirten Lebensart, ein Gegenſatz, der, wie wir geſehen haben, ſehr begreiflich faſt alle Komiker beſchäftigte. Den Chor bildeten Tiſchgenoſſen, die zu Ehren des Herakles in einem Heiligthum deſſelben auf dem Lande ſchmauſten. Zwei Jünglinge, Sophron und Katapygon (um auf die Päderaſtie anzuſpielen), ſtellten den Gegenſatz der alten und neuen Zeit dar. Herr Katapygon zeigte ſich als einen Verächter des Homer, Anhänger der Sophiſten, rabuliſtiſchen Rechtsverdreher u. ſ. w. — Im nächſten Jahr 426 brachte er durch Kalliſtratos ſein zweites Stück, die Babylonier, auf die Bühne, als gerade die Geſandten der Bundesſtädte in Athen anweſend waren. Er verfolgte darin dieſelbe Tendenz, wie Eupolis in den Poleis, die Bundesſtädte gegen die Erpreſſungen der Atheniſchen Regierung in Schutz nehmen. Er ſtellte ſie unter der Maske von Babyloniern vor, mit welchem Namen man in

Athen barbarische Sclaven zu bezeichnen pflegte. Sie mußten als Sclaven in der Mühle eines Demagogen schwere Arbeit verrichten. Kleon wurde nicht geschont. Das Volk nahm das Stück in Gegenwart der fremden Gesandten mit dem größten Beifall auf. — 425 trat er in den Lenäen mit den Acharnern, 424 mit den Rittern auf. Kleon's Maske für dieselben wagte kein Maskenmacher zu verfertigen, weshalb er diese Rolle mit bemaltem Gesicht selber spielte. In diesem Drama nannte er sich zum ersten Male. 423 erhielt er mit den Wolken nur den dritten Preis, was ihn zu einer Umarbeitung derselben bewog. Ihnen folgten 422 die sehr ähnlich angelegten Wespen. 421 brachte er den Frieden auf das Theater. Diese Komödien hatten sämmtlich einen entschieden politischen Charakter und strotzten von persönlicher Satire. Die Acharner und der Friede hatten es besonders mit der Kritik des Unheils zu thun, welches der Peloponnesische Krieg über Griechenland brachte. Die Ritter waren gegen die Verwüstungen in der wahrhaft sittlichen Gesinnung gerichtet, welche die Demagogie durch ihre Unbildung, ihren Leichtsinn und ihren Egoismus hervorrief. Die Wolken suchten den Grund der Entsittlichung der Jugend in der Sophistik und griffen Sokrates nicht weniger scharf an, als die Ritter den Lederhändler Kleon. Die Wespen kritisirten die Proceßsucht der Alten. In den Vögeln 414 erhob sich Aristophanes auf einen universellern Standpunct. Er wurde humoristisch. In seinen frühern Dramen fehlt es nicht an humoristischen Zügen, aber in den Vögeln ist das Ganze vom tiefsten und heitersten Humor durchdrungen. Aristophanes hat hier mit wunderbarer Kunst in einem ganz phantastischen Element, in Erbauung der Stadt Nephelekokkygia durch die Vögel zwischen Erde und Himmel, die Negation aller staatszerstörenden Mißbildungen mit dem positiven Charakter der wahrhaften Staatsidee zu verbinden gewußt. Er überläßt sich innerhalb jener Fiction der größten Ausgelassenheit, ohne doch je maaßlos zu werden oder in eine niedere Komik sich zu verlieren, wie in den Wespen, in den Acharnern, im Frieden. Er entwickelt in den Chören der Vögel einen Schwung, welcher dem Pathos der vollendetsten Tragik gleichkommt. Er versteht es, allmählig aus dem Anfang des Vagabundenthums, das der Heimath

und aller Gesetzlichkeit der Rücken gekehrt hat, die Gründung des ächten Staates, in welchem des Zeus Basileia herrscht, hervorgehen zu lassen, so daß der Schluß einen fast erhabenen Eindruck hinterläßt. Diese Kunst bewährte er auch in der Lysistrate 411, in den Thesmophoriazusen 410 und in den Ekklesiazusen 392. Wir fassen diese drei Komödien zusammen, weil sie sämmtlich das Verderben der Weiber, aber noch mehr das der Männer darin schildern, daß die Weiber sich endlich von der Bevormundung durch dieselben emancipiren und selber den Staat reformiren wollen. Die Ekklesiazusen machen überdem den Communismus lächerlich. In den Fröschen, die zwischen die Thesmophoriazusen und die Ekklesiazusen 405 fallen, gelang es ihm, seinen Vögeln ein würdiges Seitenstück zu schaffen, denn er stellte darin die Idee der wahrhaften Kunst und der wahrhaften Kunstkritik auf das Positivste innerhalb eines absolutphantastischen Elementes, im Hades nämlich, in einem Proceß über die Tragödie zwischen Aeschylos, Sophokles und Euripides hin und führte den Gott Dionysos selber, begleitet vom gefräßigen Herakles, als Richter auf die Bühne. Von dem düstern Morast, in welchem die urtheillosen Frösche koaxen, wird man Stufe um Stufe durch die feierlich komische Spannung der Abwägung des Urtheils bis zu den lichten Höhen des wahrhaften Dichterideals emporgehoben. Ja, das ist der unvergängliche Zauber des Aristophanes, daß er alle Verkehrtheiten aller Stände, Geschlechter, Alter, jeder politischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Richtung, daß er die Gemeinheiten der verschiedensten Lebensarten, die äußerste Verworfenheit zuchtloser Gesinnung, in den grellsten Caricaturen auf das Treffendste zu schildern und uns in dem Tumult dieser grotesken Gestalten das Herz doch mit der idealsten Begeisterung, mit Sehnsucht und Wehmuth, mit göttlicher Trunkenheit zu erfüllen vermag. Als die Republik untergegangen war, mußte in den veränderten Zeitumständen auch Aristophanes die Kühnheit seines Humors ermäßigen und sein Plutos, der 388 aufgeführt ward, erscheint schon in der blassen, allen Zeitaltern gerechten Allgemeinheit der Allegorie. Die symbolische Darstellung hatte er in dem Frieden, wo die Statue der verloren gegangenen Friedensgöttin ausgegraben wird, in den Vögeln, wo ein Staat im Erbau einer

Stadt erscheint, in den Fröschen, wo die Dichter ihre Verse auf einer Wagschaale müssen wiegen lassen u. s. w., mit höchstem Glück angewendet, aber nun mußte er sich zur abstracten Versinnbildlichung allgemeiner Wahrheiten ohne alles concrete Detail bequemen. 388 ist das letzte Jahr, an welchem wir für die Aufführung bestimmter Stücke von ihm einen Anhalt haben. Die letzten Komödien, die er dichtete, Kokalos und Aeolosikon, ließ er nach dieser Zeit durch seinen Sohn Araros, der selbst Dramatiker war, auf die Bühne bringen. Sie scheinen fast über das Wesen der mittleren Komödie hinaus schon in das der neuen hinübergeschweift und eine Liebesintrigue dargestellt zu haben, so daß Aristophanes alle Metamorphosen seiner Gattung durchlebte. In der Sprache war er Meister des reinsten Atticismus, den er mit mundartlichem Jargon, mit Barbarentöneu, mit selbsterfundenen wunderlichen Worten zu contrastiren liebte. Die feinste Eleganz ist bis in seine derbsten Späße hin fühlbar und sein Versbau nicht weniger künstlich, als der der Tragiker.

Andere Komödiendichter zur Zeit des Aristophanes waren Aristonymos, Ameipsias, Archippos, Leukon, Metagenes, Stratis, Akäos, Phylillios, Kephisodoros u. A. (Ueber Aristophanes vergl. Th. Rötscher: Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin 1827.)

Die Attische mittlere Komödie.

Die sogenannte mittlere Komödie war schon, wie wir gesehen haben, während der Existenz der alten im Entstehen, ja sie war ihrem Wesen nach schon in der Syrakusischen des Epicharmos dagewesen. Sie bestand in der Veränderung des Inhalts, daß die politischen und die directen persönlichen Anspielungen nach dem Untergang der Athenischen Demokratie wegfallen mußten. Die Dichter mußten daher Stoffe wählen, die ein allgemeineres Interesse hatten. Die Travestie und Parodie der Mythen, die Zeichnung von interessanten Charakteren, die Erfindung von Intriguen des Privatlebens, die Schilderung der Verkehrtheiten in den Sittenzuständen, die Satire auf die Verirrungen der Philosophen und Künstler, das wurde der Inhalt. Hiermit war

eine Veränderung der Form verbunden. Der Chor fiel anfangs zwar noch nicht völlig fort, wie uns der Bauernchor im Aristophanischen Plutos zeigt, allein er wurde sehr beschränkt und fiel endlich, als Niemand mehr die Kosten zu seiner Ausstattung hergeben mochte, ganz fort. Die Parabase wurde unmöglich. Der Kordax mußte unterbleiben. Die Masken hörten auf, Portraitähnlichkeiten zu liefern, die Sprache entäußerte sich der Kühnheit des phantastischen Schwunges und näherte sich der gewöhnlichen Umgangssprache. Die mittlere Komödie dauerte bis zur Schlacht von Chäronea 338 und in dieser kurzen Zeit lieferten 57 Komiker über 700 Dramen, von denen sich uns nichts, als einige Titel und Fragmente erhalten haben. Antiphanes, Alexis der Thurier, Nikostratos, Philetäros, der jüngere Kratinos, Sotades, Aristophon, Epigenes, Anaxandrides, Timotheos von Athen, und viele Andere waren unermüdlich, die komische Analyse der Gesellschaft vorzunehmen. Der Delphische Orakelspruch: erkenne Dich selbst! wurde mit der erschöpfendsten Ausführlichkeit in Scene gesetzt. Antiphanes und Alexis allein sollen jeder einige hundert Dramen verfaßt haben. Wenn man die Titel von Stücken der mittleren Komödie überblickt, so sollte man sich fast zu dem Gedanken bestimmt finden, daß sie schon alle Themata behandelt hat, die seitdem unter verschiedenen Einkleidungen und Wendungen immer von Neuem die Völker im Lustspiel unterhalten haben. Ist doch glücklicher Weise die Welt jeder Generation von Neuem neu! Hier sind einige dieser Titel: der Egoist, die Entführte, der Verzweifelnde, die Nebenbuhlerin, die Schwestern, die Zwillinge, die Doppelgänger, die Gleichnamigen, die Erbtochter, die rechten Kinder, die Ehebrecher, die Brüder Liederlich (Asotoi), die Reichen, der Schmarotzer, die Altvordern, die Frauenherrschaft, die Würfelspieler, die unglücklich Liebenden (Dyseroten) u. s. w. (A. Meinecke: Quaestionum scenicarum specimina; Berolini, 1830, III, enthält den Katalog der mittleren Komödie.)

2) Die Alexandrinische Epoche.

So war die Hellenische Poesie von der weltumfassenden Anschauung des heroischen Epos durch alle Gattungen bis zur geistreichen Selbstironisirung der Gesellschaft im Lustspiel Stufe um Stufe fortgeschritten. Sie hatte sich in der consequentesten Entwicklung durch die bewundernswürdigste Fruchtbarkeit erschöpft. — Die nächste Periode, in welche sie eintrat, war eine Periode der Reflexion, worin Gelehrsamkeit und Kritik die Stelle der naiven Schöpferkraft zu ersetzen versuchten. Das von Alexander begründete, von den Ptolemäern gepflegte Alexandrien wurde einige Jahrhunderte hindurch, was Athen bis dahin gewesen war, der Mittelpunct aller höhern Bildung. Die Gelehrten am Ptolemäischen Hofe machten sich durch Sammlung, Ordnung und Textrevision der überkommenen Werke der Dichtkunst außerordentlich verdient. Aus ihrer Mitte, etwa um 200 v. Chr., ging jener berühmte Kanon des Poeten hervor, der den Grammatikern Aristophanes von Byzanz und Aristarchos von Samothrake zugeschrieben wird und der von spätern Kritikern vermehrt und verändert wurde. Er ist von großer Wichtigkeit in der Literaturgeschichte geworden und erklärte folgende Dichter für classisch:

Epische: Homeros, Hesiodos, Peisandros, Panyasis, Antimachos;

Jambographen: Archilochos, Simonides, Hipponax;

Lyriker: Alkman, Alkaios, Sappho, Stesichoros, Pindaros, Bakchylides, Ibykos, Anakreon, Simonides;

Tragiker: Aeschylos, Sophokles, Euripides, Jon, Achäos;

Komiker der alten Komödie: Epicharmos, Kratinos, Eupolis, Aristophanes, Pherekrates, Platon; der mittleren: Antiphanes und Alexis; der neuen: Menandros, Philippides, Diphilos, Philemon, Apollodoros.

Die Poesie der Alexandrinischen Epoche wurde nicht mehr durch den genetischen Trieb innerer Nothwendigkeit geleitet, sondern durch das Talent, welches sich mit mehr oder weniger Willkür einen Gegenstand zur Bearbeitung in einer der schon vorgefundenen Formen wählte. Sie verirrte sich daher endlich in Stoffe, die an sich vollkommen prosaisch waren und nicht ein

Intereſſe der Phantaſie, ſondern nur der Wiſſenſchaft in Anſpruch zu nehmen vermochten. Allein ſelbſt in dieſer Künſtelei bewährte ſich die äſthetiſche Idealität des Griechiſchen Genius noch an der Eleganz der geſchmackvollen Behandlung. Formale Correctheit wurde der eigenthümliche Charakter der poetiſchen Production. Die Freiheit des alten Lebens war dahin; die Genialität mußte ſich andere Gebiete ſuchen; ſie warf ſich auf die Sorgfalt für die Sprache. Es bleibt uns hier nur übrig, die vorzüglichſten Werke, die auf ſolche Weiſe entſtanden, zu nennen.

Epiker.

Als Epiker zeichneten ſich aus Apollonios Rhodios, Euphorion aus Chalkis, Rhianos aus Kreta, Muſäos aus Epheſos. Apollonios und Naukratis, um 240, lehrte eine Zeitlang auf Rhodos Rhetorik und war ſpäterhin unter Ptolemäos Euergetes Vorſteher der Bibliothek zu Alexandrien. Er ging bis zu den Anfängen der Griechiſchen Mythik zurück und dichtete ein Epos: Argonautika in 4 Büchern, das wir noch beſitzen. Es hat das negative Verdienſt, die alte Sage wenigſtens nicht verderbt und ſie in einer einfachen Sprache dargeſtellt zu haben, die ſich der Homeriſchen zu nähern bemüht iſt.

Elegiker.

Mit Mimnermos war die Elegie als tragiſche in das ſubjective Element eingetreten. Antimachos, der Epiker, hatte ſie mit ſeinen Gedichten auf die von ihm geliebte Lyde in das erotiſche übergeführt. Dieſe Richtung erhielt ſich in einer Zeit, welche des öffentlichen Lebens entbehrte und ſich ganz in die Privatintereſſen verſenkte. Philetas um 300, aus der Inſel Keos gebürtig, Lehrer des jungen Ptolemäos Philadelphos, in Alexandrien, galt als claſſiſch in der Elegie. — Sein Freund und Schüler, Hermeneſianax, ein Kolophonier, ſchrieb an ſeine Geliebte Leontion eine Elegie in 3 Büchern. — Aus dem dritten beſitzen wir noch durch Athenäos ein Fragment, worin er mit ſeiner Kunſt und naiver Anmuth ſeiner Freundin die Liebes-

abenteuer der vortrefflichsten Dichter und Philosophen Griechenlands von Orpheus bis auf Aristippos erzählt. — Diesen Weg verfolgte weiter Phanokles um 284, von dem sich noch ein Bruchstück erhalten hat, in welchem die Liebe des Orpheus zum Kalais sehr sentimental besungen ist. — Kallimachos Battiades aus Kyrene um 247 v. Chr. blühete zu Alexandrien unter dem zweiten und dritten Ptolemäer, gleich groß als Kritiker wie als Dichter. Er hat uns 73 Epigramme, Elegienfragmente, eine Elegie auf das Bad der Pallas im Dorischen Dialekt und 5 mythologisch gelehrte Hymnen im Jonischen hinterlassen. Zwei Gedichte haben wir von ihm noch in Lateinischer Uebersetzung, das Rachegedicht Ibis durch Ovid und das höfische Gelegenheitsgedicht: das Haar der Berenike. Berenike, die Schwestergemahlin des Ptolemäers Euergetes, hatte für dessen glückliche Rückkehr aus dem Kriege den Göttern eine Locke geweihet. Bald darauf war sie aus dem Tempel entwendet. Der galante Astronom Konon versetzte sie unter die Gestirne und Kallimachos ließ in jener Elegie die Locke selbst ihren Schmerz darüber ausdrücken, vom Haupte der Königin getrennt zu sein! — Der schon als Epiker genannte Euphorion, der bei Antiochos dem Großen Bibliothekar war, dichtete auch Elegien. Mit dem Aetoler Alexandros unter dem zweiten Ptolemäer, und noch mehr mit Parthenios im Augustischen Zeitalter sank die Elegie so sehr, daß Eratosthenes unter dem dritten Ptolemäer in ihrer Form seine Lehre von der Verdoppelung des Kubus vortrug. Gab doch Simmias von Rhodos seinen Gedichten die Gestalt von Eiern, Flügeln, Beilen, Panspfeifen u. s. w.

Idylliker.

Das Eidyllion: Bildchen, war ursprünglich keineswegs auf einfache Naturzustände oder gar nur auf die bukolische Gattung beschränkt. Es war vielmehr ein Genrebild der mannigfaltigsten Art, wie es aus den Mimen des Sophron sich hervorbildete. Asklepiades aus Samos und Philetas aus Kos gaben ihm die Wendung in's Bukolische, die wir in der Indischen Poesie im Sangita Gitagovinda schon kennen gelernt haben.

Theokritos um 280 aus Syrakus unter dem zweiten Hieron und unter den ersten beiden Ptolemäern vervollkommnete dieselbe. Er lebte eine Zeitlang in Alexandrien, kehrte aber später nach Syrakus zurück. Es sind uns von ihm noch 21 Epigramme, und, in Dorischem Dialekt, 30 Idyllen übrig. Ein Gedicht von ihm, die Prötiden, und ein anderes, Elpides, sind verloren. In seinen Idyllen treten Bürger, Fischer, Zauberinnen, Schnitter, vornämlich aber Hirten auf und reden in einem einfachen Dialoge, der, zwischen dem Ernsten und Burlesken schwebend, nicht selten zum Komischen hinneigt. Ein eigenthümlicher Zug dieser reizenden Darstellungen ist das Satirische, nicht blos in moralischen Allgemeinheiten, welche die Vortheile des Fleißes und der Genügsamkeit oder die Nachtheile der Liebe und des Ehrgeizes schildern, sondern selbst mit persönlicher Beziehung, wie in der Liebe der Kyniska, wie die Bombyka in den Schnittern oder Aegon, der verliebte Alte in den Rinderhirten. Zuweilen dehnen sich die Schilderungen bis zu kleinen Dramen aus, wie die Syrakusanerinnen oder Adoniazusen, welche das Treiben am Adonisfest zu Syrakus mit vielem Humor uns vorüberführen. Die an Hieron gerichteten Chariten sind eher ein Lehrgedicht, als ein Idyll. — Bion, ein Zeitgenosse Theokrits, in Syrakus, wurde vergiftet und seine Werke später mit denen der Sappho auf Anstiften der Byzantinischen Geistlichkeit vertilgt, so daß wir nur einige Fragmente und die Todtenfeier des Adonis von ihm übrig haben. Moschos, auch aus Syrakus, betrauerte ihn als seinen Lehrer in einer Threnodie.

Hilarotragöden.

Das schöne, damals so wohl angebaute Sicilien war, wie wir früher gesehen haben, schon früh die Brutstätte der komischen Autoschediasmen d. h. Improvisationen und weiterhin, durch die Komödie des Epicharmos, einer parodischen und travestirenden Behandlung der Götter- und Heroenmythen. In der Alexandrinischen Periode wurde diese Phlyakographie, die ein volksthümliches Element der phallischen Dionysosfeier ausmachte, zu einer literarischen Existenz durch Rhinton aus Syrakus, den Sohn

eines Töpfers, erhoben. Seine größte Wirksamkeit fand er in Tarent, weshalb seine Gattung auch die Tarentinische hieß; die Römer, die ein großes Wohlgefallen an ihren Caricaturen empfanden, nannten sie auch die Rhintonische; ihr Sondername: Hilarotragödie, wurde als gleichbedeutend mit Possenreißerei: Phlyakographie, genommen. Weder von ihrem Inhalt noch von ihrer Form haben wir ein klares Bild. In Ansehung des letztern ist die Nachricht merkwürdig, daß sie des Hexameters sich bedient haben und damit das Vorbild der Römischen Satiriker geworden sein soll. Rhinton soll 38 Dramen hinterlassen haben, in denen er die beliebtesten tragischen Stoffe der Attiker travestirte, den Orestes, die Iphigenie in Aulis und Tauris, den Amphitryo, Meleager u. s. w. Ihm folgten Sopatros, Skiras und Bläsos. Der erstere um 283 war als Parode berühmt und scheint sich der Attischen Komödie in seinen Stoffen genähert zu haben, wie die Titel wenigstens andeuten, die uns von einigen seiner Stücke erhalten sind: Bakchis, das Mädchen von Knidos, die Mysten, Mystakos: Lohnlakei, die Bücherwürmer, der Physiologe, das Linsengericht (Phake), die Galater (eine Satire auf die Sophisten) u. s. w. Bläsos schrieb, wie Rhinton, im Dorisch-Sicilischen Dialekt. Von ihm wird ein Saturnus genannt, wahrscheinlich eine Parodie des goldenen Zeitalters. Von der philosophischen Ironie des Pythagoräischen Epicharmos scheinen diese Hilarotragöden nichts besessen zu haben.

Tragiker.

Die Tragödie wurde zu Alexandrien in der pathologischen Richtung fortgeführt, welche ihr Euripides gegeben hatte. Sie war hier nicht mehr ein religiöses Fest, wie zu Athen, sondern eine ästhetische Unterhaltung des Hofes, der doch auch einmal gerührt werden und über die Diction der Dichter urtheilen wollte. Sieben Tragiker unter den ersten Ptolemäern erhielten den Namen der tragischen Plejade: Alexander der Aetoler, Philiskos von Kerkyra, Sositheos von Athen, Sosiphanes, Homeros von Hierapolis, Anantides und Lykophron. Von letzterem, der aus Chalkis gebürtig um 275 genannt wird und

die Spielerei des Anagramms erfand, besitzen wir noch ein Monodrama in 1474 Trimetern: Kassandra (oder Alexandra), worin Kassandra Ilions Untergang und aller darin verflochtenen Helden und Heldinnen mit viel mythologischer Gelehrsamkeit und hohlem Schwulst weissagt.

Komiker der neuen Komödie.

Die mittlere Komödie war schon der Uebergang zur chorlosen neuen, d. h. zum Lustspiel. Die alte Komödie war wesentlich auf die Komik der Situationen angelegt, die neue ging auf die Durchführung von Charakteren und planmäßigen Intriguen, wie wir diese Gattung überall erscheinen sehen, wo die bürgerliche Gesellschaft, ausgeschlossen von den großen politischen Interessen, sich mit der satirischen Analyse des Privatlebens beschäftigt. An die Stelle der Nothwendigkeit des Schicksalsernstes tritt das Spiel des Zufalls; an die Stelle der tragischen Weisheit die geschmeidige Klugheit; an die Stelle des Wunderbaren das Wahrscheinliche; an die Stelle des phantastischen Humors, dessen Kühnheit sich zum Erhabenen steigert, der Witz des Lächerlichen, der sich auf Pointen und Wortspiele beschränkt. Der Griechische Geist war allerdings auch in dieser gemäßigten Komik nicht nur unendlich fruchtbar, sondern erschuf auch in ihr diejenige Form des Europäischen Lustspiels, welche es im Wesentlichen bis jetzt behalten hat. 64 Dichter schrieben zusammen gegen 500 Dramen der neuen Komödie. Als ihr eigentlicher Begründer kann der Athenienser Menandros angesehen werden, der 322 sein erstes Drama auf die Bühne brachte, 109 Stücke schrieb und 291 starb. Dem ihn lange überlebenden Philemon wurden 97, dem Diphilos von Sinope 100 Stücke zugeschrieben. Andere Komiker waren Philippides, Apollodoros von Gela und der von Karystos. In Alexandrien vertraten die neue Komödie vorzüglich Machon von Sinope und Aristonymos. Aus den Römischen Nachahmungen können wir uns von der neuen Komödie noch eine deutliche Vorstellung machen. Die Liebe scheint darin der Mittelpunct gewesen zu sein, insbesondere die Liebe zu gebildeten und anmuthigen Hetären, wie wir dies auch im Chinesischen und

Indischen Drama gesehen haben. Die Liebe als besonderes Thema soll Anaxandrides zuerst in die mittlere Komödie eingeführt haben, derselbe Anaxandrides, den der Staat Athen zum Hungertode verurtheilte, weil er in einem Verse gesagt hatte, daß derselbe zwar befehle, sich aber nichts um das Gesetz kümmere.

Der Kreis der Charaktere der neuen Komödie ist eben der, welcher die sich im Menschengeschlecht immer wiederholenden Typen des bürgerlich-häuslichen Lebens enthält und von A. W. Schlegel in der siebenten seiner Vorlesungen über die dramatische Literatur so vortrefflich geschildert ist. Da ist der Vater, der strenge und sparsame, oder der gelinde und sanfte, der nicht selten unter der Herrschaft der Frau steht und dann wohl mit einem Sohn gemeinsame Sache macht. Da ist die liebevolle und verständige oder mürrische und herrschsüchtige, auf ihr Eingebrachtes trotzende Hausfrau. Da ist der Jüngling, leichtsinnig, verschwenderisch, sonst aber offen und liebenswürdig, auch in einer Anfangs sinnlichen Leidenschaft treuer Anhänglichkeit fähig; das leichtfertige Mädchen, noch gutmüthig und für edlere Regungen empfänglich oder schon ganz verderbt, eitel, schlau und eigennützig; der einfältig rohe oder der verschmitzte Diener, der seinem jungen Herrn behülflich ist, den Alten zu betrügen oder durch allerlei Listen Geld zur Befriedigung seiner Leidenschaften herbeizuschaffen; er ist gewöhnlich auch der Lustigmacher, der seine eigene Sinnlichkrit und seine gewissenlosen Grundsätze mit wohlgefälliger Uebertreibung eingesteht, mit den andern Personen seinen Scherz treibt, auch wohl parabasenhaft zum Publicum hinausspricht. Da sind endlich der Parasit, der schmeichelnde, dienstfertige Schmarotzer, der sich für die Aussicht auf eine gute Mahlzeit gefallen läßt, alles Erfinnliche zu sagen und zu thun; der Sykophant, der ein Gewerbe daraus macht, ordentlichen Leuten allerlei rabulistische Rechtshändel anzuzetteln; Thraso, der prahlerische Soldat, der von fremden Kriegsdiensten zurückkommt, meistens feige und einfältig ist, von den lockern Dirnen eingegarnt und ausgeplündert wird, aber sich durch den Ruhm seiner auswärts verrichteten Thaten geltend machen will. Diese Charaktere wurden gewöhnlich dadurch in eine Intrigue verwickelt, daß Mädchen von Seeräubern entführt und an Hurenwirthe oder

alte Kupplerinnen verkauft waren, zwei widerwärtige Charaktere der neuen Komödie, die lediglich ihrem Eigennutz fröhnen und auf die ausschweifende Leidenschaft junger Leute speculiren. Der Gang des Drama's war nun im Durchschnitt der, daß die entführt oder ausgesetzt gewesenen Mädchen durch irgend einen Zufall wiedererkannt und damit der Freiheit zurückgegeben wurden, folglich der junge Mann, der sich dem Anschein nach in eine Hetäre verliebt hatte, eine vollkommene legitime Heirath eingehen konnte. — Die Sprache dieses Lustspiels, das sich oft auch unserm heutigen Schauspiel näherte, war, wie die von Meinecke gesammelten Fragmente beweisen, genau, zierlich, geistreich.

Die Oeffentlichkeit der Scene unter freiem Himmel und die grandiosen Dimensionen des antiken Theaters waren der feinern Ausbildung des Conversationsstücks nicht günstig. Auch die für solche Verhältnisse schwer entbehrlichen Masken hemmten die feinere Mimik und man mußte sich für den Wechsel der Affecte der Doppelmasken bedienen, die zur Hälfte ein heiteres, zur Hälfte ein finsteres Gesicht zeigten, den Schauspieler aber nöthigten, sich dem Publicum nur seitwärts zu zeigen. Das Kostüm bestand für die Männer aus einem weißen Leibrock mit einem Aermel und einer Naht an der rechten Seite, so daß man es auch als Oberkleid ansehen konnte. Die Alten trugen diese Exomis ohne alle Verzierungen, die Jünglinge aber mit einem rothen Besatz. Ranzen, Stab und lederner Leibrock bezeichneten den Landmann. Junge Stutzer trugen ein Gewand von Purpur, die Parasiten gewöhnlich ein schwarzes oder graues, dazu einen Kamm und eine Salbenbüchse. Die Sclaven hatten über der Exomis noch einen kurzen Ueberwurf, die Köche einen ungewalkten Doppelmantel. (Die Rolle der Köche, die von Mäson eingeführt war und die daher auch Mäsonen hießen, war sehr beliebt). Die alten Frauen hatten einen dunkelgelben oder himmelblauen, die Priesterinnen einen weißen Mantel. — Die Jungfrauen trugen ein weißes Kleid, woran die Erbtöchter noch einen Franzenbesatz hatten. Eine kleine Purpurbinde um den Kopf zeichnete endlich die Hetären und deren Helfershelferinnen aus.

Daß dem Alexandrinischen Zeitalter das Lehrgedicht zusagen mußte, ist erklärlich, weil es für die Darlegung sprachlicher Virtuosität einen willkürlichen Stoff darbot.

Aratos, ein Arzt aus Soloi in Kilikien um 270, der vorzüglich am Hof des Makedonischen Antigonos Gonatas lebte, hat uns zwei Lehrgedichte hinterlassen: Phänomena und Diosemeia; jenes enthält eine versificirte Beschreibung des Himmels und seiner Sternbilder nach dem Himmelsspiegel des Astronomen Eudoxos; dies lehrt die Witterung aus natürlichen Anzeigen vorhererkennen, wie Erfahrung und Aberglaube sie darbieten. Im Alterthum waren beide Werke sehr berühmt und drei Römer, Cicero, Germanicus und Avienus, haben sie übersetzt. Ein anderer Arzt, Timon von Phlius, um 272, verspottete in den 3 Büchern seiner Silen alle dogmatischen Philosophen.

Nikandros aus Kolophon, um 160 v. Chr., ebenfalls ein Arzt und Priester des Klarischen Apollo, dichtete Theriaka, eine Aufzählung und Charakterisirung der durch den Biß vergiftenden Thiere, und Alexipharmaka, eine Beschreibung der Gifte, die wir in Trank oder Speise genießen und der Gegengifte, die wir anwenden können. — Archestratos dichtete eine Gastronomie.

---

3) Die romantisirende Epoche.

Die Alexandrinische Epoche ist zwar ihrem Anfang nach eine vollkommen bestimmte, in ihrem Ausgang aber unbestimmte. Es widerspricht ihrem Wesen nicht, sie bis zum völligen Untergang des Griechischen Heidenthums auszudehnen, weil die wahre Poesie des Hellenischen Geistes in der That mit dem Verfall der Republiken sich beendete und von da ab Gelehrsamkeit und Kritik, Nachahmung der vorhandenen Muster, äußere Glätte und Correctheit tonangebend wurden, so daß von dieser Seite die Producte nach Christi Geburt sich von denen vor Christi Geburt wenig unterscheiden. Es würde aber auch nicht falsch sein, wenn man

auf dem Punct, auf welchem wir jetzt angelangt sind, die Römische Poesie einschieben wollte, sofern dieselbe in ihren bedeutendern Kunstwerken gerade durch den Geschmack der Alexandrinischen Epoche bestimmt war und völlig den Eindruck einer Fortsetzung derselben macht, die nur in einer andern Sprache erscheint. Man würde dann von 146 ab bis zum Untergang des Augustischen Hauses rechnen können. Allein eben die andere Sprache und der ganze schon weiterhin nach Westen und Norden gerichtete Verkehr der Römer machen dies unräthlich. Noch mehr der Umstand, daß die Römischen Dichter, wenn sie auch in der Form sich von der Alexandrinischen Bildung abhängig wußten, doch im Innern noch einen andern, specifisch Römischen Gehalt mitbrachten. Es scheint daher angemessener, den Fortgang der ethnischen Poesie der Griechen bis dahin zu verfolgen, wo das christliche Princip sich ihr einzubilden und dem Inhalt nach völlig neue Productionen hervorzubringen beginnt. In dieser Rücksicht ist jedoch zu beachten, daß schon vor dem entschiedenen Durchbruch des Christenthums sich die ungeheure Veränderung, die mit demselben den Proceß der Wiedergeburt der Menschheit anfing, in Symptomen kundgab, die einen wahlverwandten Character trugen und im Verfall der Griechischen Sitte und Religion die Empfänglichkeit für die Aufnahme des neuen Weltprincips vorbereiteten. Die Geschichte der damaligen antiken Philosophie zeigt uns, wie der Einzelne dahin strebte, sich in sich als unendlich zu wissen. Pindaros sang zur Zeit, als die republicanische Freiheit blühete: „Ich, der Einzelne, für das Gemeinsame berufen." Dies Gefühl der Einheit hatte aufgehört. Der Einzelne, ein winziges Atom der großen monarchischen Staaten, vertiefte sich in den ideellen Absolutismus seines Innern, theils egoistisch, der nächsten empirischen, oft so verderbten Wirklichkeit gegenüber, theils pantheistisch, dem Universum gegenüber. So entstand eine Bildung, die man zwar noch nicht eine vollkommen romantische nennen kann, die aber auf dem Wege zu derselben war und für welche wir daher den Ausdruck romantisirend in Anspruch nehmen, weil er das Werden der modernen Romantik bezeichnet. Unter romantisch überhaupt müssen wir immer die subjective Freiheit verstehen, die sich ihre Unendlichkeit, abgesehen von allen nationalen

und localen Bedingungen, zum Zweck macht und welche eben darum in der Liebe und Sentimentalität einen vorzüglichen Boden findet. Wir haben daher keinen Anstand genommen, zu behaupten, daß auch im Chinesischen und Indischen, im Persischen und Arabischen, romantische Momente vorkommen. Und so behaupten wir auch, daß die Plastik der Griechischen Poesie in ihrem Ausgange durch die Emancipation der subjectiven, schon über alle localen und nationalen Schranken hinausgehenden Freiheit sich ins Romantische auflöste. (Eine treffliche Analyse des Römischen Weltreichs in dieser Beziehung hat F. Gregorovius gegeben in seiner: Geschichte des Römischen Kaisers Hadrian und seiner Zeit, S. 143 ff. Königsberg 1851.). Wollen wir nun für die Alexandrinische Epoche der Poesie ein bestimmteres Ende suchen, so stehen wir nicht an, dies in dem Untergang der Ptolemäischen Dynastie 31 v. Christi zu finden. Nach dieser Zeit nämlich übt zwar Alexandrien noch immer einen außerordentlichen Einfluß auf die ganze damalige Cultur aus, aber nicht mehr einen poetischen, sondern religiös-philosophischen. Die Poesie hingegen wendet sich mehr nach Kleinasien hin, von dessen Küsten sie einst ausgegangen war. Und sie hört als heidnische auf in Athen, worin sie einst ihren Gipfel erreicht hatte. Proklos, der große Philosoph, dichtete die letzten Hymnen als ein selbstbewußter Heide.

Wenn nun die bisher uns bekannten Gattungen, wie wir schon zugegeben haben, in dem halben Jahrtausend vom Erlöschen der Ptolemäischen Dynastie mit Kleopatra bis zur Schließung der heidnischen Rhetoren- und Philosophenschulen unter Justinian, in der Form gar keine Aenderung erfuhren, im Inhalt aber größtentheils Nachdichtungen der als classisch von den Alexandrinischen Kritikern anerkannten Meisterwerke waren, so wird man mit Recht selbst noch in diesem kritisch gelehrten Zeitraum eine neue Production der Griechischen Poesie erwarten, in welcher sich die Hinneigung derselben zur modernen Romantik manifestirt. Diese Production ist der Roman, mit welchem die Griechische Poesie zum Epos zurückkehrt, zugleich aber den objectiven Standpunct der alten Epik durchbricht und der romantischen Erzählung denjenigen Inhalt und diejenige Form erschafft, die ihr von da ab in Europa eigenthümlich geblieben sind. Im Innern ist die

Novelle und der Roman dem Lustspiel zu vergleichen. Sie gehören der bureaukratischen disciplinirten bürgerlichen Gesellschaft an und wir müssen daher zugeben, daß auch der Griechische Roman mit dem Chinesischen in formaler Rücksicht die größte Aehnlichkeit darbietet. Das Charakteristische dieser Gattung liegt überall darin, daß sie das Schöne im Interessanten sucht.

Die descriptive Didaktik.

Die Reflexion des gebildeten Geistes gab sich schon seit der Alexandrinischen Epoche, wie wir vorhin sahen, dem descriptiven Genre hin. Dennoch ist die Zeit eine verhältnißmäßig lange, daß darin seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bis zum Anfang des ersten n. Chr. wieder ein einigermaßen nennenswerther Versuch erschien, ein geographisches Gedicht, Periegesis, in 1100 trocknen Hexametern, von Dionysios aus Lybien unter Tiberius mit dem Beinamen der Periegete. Er beginnt nach einer vorläufigen Bestimmung der Welttheile mit dem Okeanos und seinen Haupteinschnitten, zählt der Reihe nach, anhebend von den Herkulischen Säulen, die Theile des Mittelmeers, die Völker Afrika's und Europa's, die Inseln in und außer dem Mittelmeer und die Asiatischen Reiche auf und nennt in der Kürze die vornehmsten Berge, Städte und andere Merkwürdigkeiten. — Dann vergingen abermals fast zweihundert Jahre, bis um 180 n. Chr. Oppianos aus Korykos in Kilikien ein Gedicht in 5 Büchern über die Fische: Halientika verfertigte. Jedes Buch umfaßt an 600 Hexameter. Das erste beschreibt den Aufenthalt und die verschiedenen Fortpflanzungsarten der Fische; das zweite ihre Lebensweise, Waffen und Kriege; das dritte bis fünfte die Jagd der Fische; Alles in correcten, aber langweiligen Versen. — Oppianos gilt auch für den Verfasser eines ebenso trockenen Lehrgedichts über die Jagd in 4 Büchern: Kynegetikon. Das erste Buch beschreibt den Jäger, wie er in voller Rüstung, umgeben von seinen tapfern Hunden, einherzieht; das zweite und dritte beschreibt die jagdbaren Thiere; das vierte, nur theilweis erhaltene, das Wissenschaftliche der Jagd. — Noch ein anderes unter dem

Namen des Oppianos in einer Prosaumschreibung vorhandenes Gedicht behandelte den Vogelsang: Ixeutika.

Ungefähr in derselben Zeit, wahrscheinlich unter Septimius Severus, wurden die Aesopischen Apologe von Babrios, der uns nicht weiter bekannt ist, in Choliamben gebracht. Diese 10 Bücher wurden 1843 von dem Griechen Minoides Minas auf dem Berge Athos in ihrer ächten Gestalt großentheils wieder aufgefunden. Wir besaßen sie bis dahin nur in der Form, welche ihnen im neunzehnten Jahrh. der Priester Ignatios (oder Gabrias) in reinen Senaren und in Tetrastichen gegeben hatte, indem er jede Fabel in vier Trimeter zusammenzwängte und dieser pedantischen Künstelei zu Liebe Anschaulichkeit, Leben und Wärme aufopferte. Die Verse des Babrios wurden auch oft in Prosa aufgelöst. Die Sammlungen der Aesopischen Fabeln sind alphabetisch geordnet. Die von Maximus Planudes, der auch eine anekdotenreiche Biographie Aesops verfaßte, enthält 140; die von Nevelet aus Heidelberger Handschriften hinzugefügte 136 Fabeln. (Herzberg: Babrio's Fabeln, übersetzt in deutschen Choliamben. 1846.)

Das Epigramm, das alle Epochen der Griechischen Poesie als ein anmuthiges Ornament begleitet hat, wurde auch in dieser Zeit fleißig angebaut. Das descriptive Element waltete jetzt bei ihm vor, in der Beschreibung von Gemälden, Statuen, Gegenden, Gebäuden und in der Charakteristik von Künstlern. Auch legte man jetzt die Epigrammatischen Blumenlesen an. Schon im ersten Jahrh. v. Chr. hatte der Syrer Meleagros aus Gadara, der als ein anmuthiger Dichter und Zeitgenosse Cicero's bekannt ist, nach dem Vorgange Polemons, aus 44 Dichtern in alphabetischer Folge eine Anthologie unter dem Titel: Stephanos (Kranz) gesammelt, die aber verloren gegangen ist. Ebenso erging es der Sammlung des Thessalonichers Philippos um 100 n. Chr., der Epigramme aus 13 Dichtern hinzufügte; der des Sardischen Dichters Straton um 130, und der in 7 Büchern nach dem Inhalt geordneten des Agathias von Myrina um 560. Diese Sammlungen benutzte Konstantinos Kephalos 910 bei der seinigen in 15 Abschnitten, Manches auslassend, aber auch viele spätere Epigramme hinzufügend. Diese Sammlung hat sich

erhalten und ward im Anfang des vierzehnten Jahrh. zu Byzanz von dem schon erwähnten Mönch Planudes der seinigen in 7 Büchern zu Grunde gelegt, wobei er sich jedoch in der Wahl wie im Text viel willkürliche Veränderungen erlaubte. Von den Epigrammen der Anthologie hat man sehr witzig und treffend gesagt, daß sie sich zu den Großwerken der Griechischen Poesie verhalten, wie die zierlichen Gemmenbilder zu den vollrunden Statuen der ältern Sculptur. Die Spielereien, welche man erfand, neu zu scheinen, waren oft ganz im Geschmack der Chinesischen Verständigkeit z. B. wenn Leonidas von Alexandrien die isasophischen Epigramme aufbrachte, in denen die Summe des Zahlwerths sämmtlicher Buchstaben in einem Distichon der in einem andern gleichkommen mußte!

Das sentimentale Epos.

Hatte Apollonios noch der Homerischen Einfachheit sich befliſſen, so drang das subjective pathologische Element nun auch in die Behandlung epischer Stoffe ein, verband sich aber mit dem Luxus descriptiver Breite. In dieser Richtung dichtete nach den kyklischen Dichtern Koïntos aus Smyrna (gewöhnlich Quintus Calaber genannt, weil Bessarion die Handschrift in Calabrien fand) 14 Bücher Homerischer Paralipomenen. — Nonnos aus Panopolis in Aegypten am Ende des fünften Jahrh. brachte zwar auch nach seinem vermeinten Uebertritt zum Christenthum das Johanneische Evangelium in Verse, war aber poetisch viel glücklicher in den 48 Büchern seiner Dionysiaka, in denen er die Bakchischen Mythen verherrlichte. Der Stoff war der Sentimentalität günstig, wenn auch dies letzte Aufglühen Dithyrambischer Trunkenheit in epischer Form dem descriptiven Elemente in mythologischer und allegorischer Ausführlichkeit große Zugeständnisse machen mußte. Um diese Zeit dichtete auch ein Grammatiker Musäos die rührende Geschichte von Hero und Leander und Koluthos aus Lykopolis den Raub der Helena in einer sinnigen und ansprechenden Weise. — Merkwürdig aber ist es, wie auch jetzt noch der Anfang der Hellenischen Poesie in ihrem Ende unerschöpflich die Griechische Phantasie bewegte. Wir

haben den Koïntos genannt, der vom Tode Hektors bis zur Zerstörung Ilions den ganzen Kreis der cyklischen Sagen durchdichtete. Tryphiodoros um 500 besang noch einmal nach Lesches Ilions Zerstörung. Der Nestor von Laranda fabrizirte in 24 Gesängen eine lipogrammatische Ilias, die ihren Namen davon empfing, daß von jedem Gesang ein Buchstabe des Alphabets ausgeschlossen war!

Der Roman.

Das letzte Product der Hellenischen Poesie war dasjenige Epos, welches sich von aller mythischen Grundlage ablöste und der Richtung der Zeit auf Unterhaltung der Phantasie durch schöne Beschreibungen von Landschaften, Gebäuden, Statuen, Processionen, Tänzen, Anzügen, auf Ueberraschung des Verstandes durch abentheuerliche Ereignisse und auf Erregung erotischer Sentimentalität durch eine sorgfältige Analyse der Liebesempfindung huldigte. Dies Epos der bürgerlichen Gesellschaft ist der Roman. Außer dem allgemeinen Gange der Poesie, die ihn unter den gleichen Bedingungen überall erzeugt, hatte er in der Griechischen Literatur zwei besondere Ausgangspuncte. Der eine war in den Betrachtungen der Philosophen über das Wesen der Liebe, der andere in den sogenannten Milesischen Mährchen gegeben.

Schon Platon und Aristoteles beschäftigten sich mit Betrachtungen über die Liebe. Aristoteles und sein Schüler Theophrastos sollen jeder ein Erotikon geschrieben haben. Ein anderer Schüler des Aristoteles, Klearchos, soll in seine Erotika Erzählungen aus historischen Grundlagen eingewebt haben. — Aristides um 90 v. Chr. soll zuerst kurze Liebesgeschichten in Prosa geschrieben haben, welche Sisenna in's Lateinische übersetzte. Von den 50 Diegeseis des Grammatikers Konon um 30 v. Chr. haben wir noch einen Auszug durch Photius. Solche Geschichten wurden Milesische genannt, weil sie vorzüglich von den Milesiern ausgegangen sein sollen. Sie sind für uns verloren, allein wir können uns von ihrem Inhalt wenigstens noch aus den 36 Erzählungen des Parthenios von Nikäa um 20 v. Chr. eine gewisse Vorstellung machen, die unter dem Titel:

περὶ ἐρωτικῶν παθημάτων, allerlei Verführungsgeschichten und verbrecherische Leidenschaften der nächsten Verwandten in einer skizzenhaften Weise vortragen. In der Mitte des zweiten Jahrh. nach Chr. schrieb Alkiphron: erotische Briefe, von denen wir noch 44 übrig haben. Sie schildern die Lebens- und Denkweise der verschiedenen Stände in den verschiedensten Lagen anmuthig und lebhaft und wurden noch in der zweiten Hälfte des vierten Jahrh. von Aristänetos aus Nikäa nachgeahmt. Eine größere romantische Composition in 24 Büchern verfaßte am Ende des zweiten oder am Anfang des dritten Jahrh. n. Chr. zuerst Antonius Diogenes in seinen Unglaublichkeiten jenseits Thule, von denen wir noch durch Photius einen Auszug haben. Sie sind ein phantastischer Reiseroman, in welchem das erotische Element untergeordnet ist. Ein Arkadier, Dinias, geht auf Reisen und gelangt um die Erde herum in östlicher Richtung nach Thule, wo er mit der Derkyllis zusammentrifft, welche mit ihrem Bruder durch einen Aegyptischen Priester von Tyrus vertrieben ist. Er verliebt sich in sie und sie erzählt ihm all' ihre seltsamen Reiseereignisse. Dinias seinerseits unternimmt noch eine förmliche Nordpolexpedition, bevor er den Rest seines Lebens mit Derkyllis und ihrem Bruder ruhig in Tyrus verbringt. — Solche fabelhafte Geschichten waren es, welche Lukianos von Samosata im zweiten Jahrh. n. Chr. mit satirischem Humor in seinen: Wahrhaften Geschichten persiflirte, indem er nicht nur zu den Inseln der Seligen gelangt, wo Helena abermals mit einem netten Gärtnerburschen davongehen will und Odysseus ihm einen sentimentalen Liebesbrief an seine alte Meerfreundin mitgibt, sondern indem er selbst zu Sonne und Mond vordringt und das Leben der Helioten und der Seleniten schildert. Lukianos steht überhaupt zu seinem Zeitalter in dem Verhältniß, die Neuplatonische Romantik durch die Ironie der Aufklärung zu bekämpfen. Die mit allen Genüssen übersättigten Menschen suchten in den ausschweifendsten Erfindungen die Erfahrung der Wirklichkeit zu überbieten und hatten daher ein Wohlgefallen an Geschichten von fernen Weltwundern, von Zaubereien, von Gespenstern, Zwittern, Ungeheuern, Thierverwandlungen u. s. w. Phlegon von Tralles in Lydien, ein Freige-

lassener des Hadrianus, schrieb Wundergeschichten, zum Theil voll von albernem Spuk, unter denen jedoch in der Geschichte der Philinnion die vampyrische Sage vorkommt, die zu Göthe's Braut von Korinth die Basis hergegeben hat (Gregorovius Hadrian, 186 ff.). Wunderbare Geschichten von Gespenstererscheinungen sammelte ein gewisser Damaskios in 63 Capiteln. Metamorphosen erzählte Lukios von Patras am Ende des zweiten Jahrh., ein Zeitgenosse des Lukianos, der uns in seinem Esel noch von solchen magischen Verwandlungsgeschichten eine decent gehaltene Probe aufbewahrt hat, während Lukios zwar sehr schön und elegant geschrieben, aber auch der Nudität und Obscönität einen großen Raum gelassen haben soll.

Der Syrer Jamblichos, der nicht mit dem Neuplatonischen Philosophen dieses Namens verwechselt werden darf, schrieb um 167 in 16 Büchern: Babylonische Geschichten. Die Structur dieses Romans beruht darauf, daß Garmus, ein fingirter König von Babylon, sich in die Sinonis verliebt, die jedoch seine Leidenschaft nicht erwidert, sondern mit ihrem Gemahl Rhodanes entfliehet und nun eine Menge Abenteuer dadurch erlebt, daß Garmus seine Eunuchen nachsendet, sie überall ausspähen zu lassen. Die beiden Gatten werden oft getrennt, oft wieder, unter den wunderbarsten Umständen, vereinigt. Rhodanus gelangt, vom Kreuz heruntergenommen, wo Garmus ihn annageln lassen wollte, zuletzt nicht nur wieder in den Besitz seiner treuen Sinonis, sondern wird sogar König von Babylonien, wie eine Schwalbe dem Garmus prophezeit hatte. Diesen Roman haben wir nur im Auszug bei Photius übrig.

Zwei Jahrhunderte verflossen, bis der Roman wieder einen Schritt vorwärts that, denn der dem Apologeten Athenagoras zugeschriebene Roman: von der wahren und vollkommenen Liebe, ist niemals im Original bekannt geworden, sondern nur in der Französischen Uebersetzung des Martin Fumée, der 1559 in seiner Vorrede das Original vom Cardinal von Armagnac erhalten und demselben zurückgegeben haben will. Allein der Griechische Ursprung dieses Romans ist nur eine Fiction, da man z. B. in Griechenland gewiß niemals einen Proceß nach den vor dem Pariser Parlament gebräuchlichen For-

men geführt hat, wie hier geschieht. (Du vrai et parfait amour, ecrit in Grec, contenant les amours honnêtes de Théogené et Charide; Paris 1599.). Heliodoros aber aus Emesa, der als Bischof von Trikka starb, dichtete um 400 seine Aethiopika in 10 Büchern. Der Name ist davon hergenommen, daß Persina, die Aethiopische Königin, im Augenblick der Empfängniß ein Bild der Andromeda angeblickt hatte und daher mit einer weißen Tochter niederkam. Aus Furcht, von ihrem Gatten deshalb für ungetreu gehalten zu werden, setzte sie das Kind mit einigen Erkennungszeichen aus. Ein Gymnosophist Sisimithres erzog es und übergab es später einem Delphischen Priester Charikles. Sie wurde nun Chariklea genannt und verliebte sich in Theagenes, einen Thessalischen Abkömmling des Achilleus, den sie im Delphischen Tempel erblickte, als er zu opfern dorthin gekommen. Aber ein Aegyptischer Priester Kalasiris trennt sie durch seine Intriguen. Sie erleben die seltsamsten Begebenheiten. Chariklea muß sich sogar einer Keuschheitsprobe unterwerfen, um der Sonne und dem Monde, den Gottheiten der Aethiopier, als reine Jungfrau geopfert zu werden. Auch Theagenes soll mit ihr geopfert werden, als ein Zufall Chariklea als die Tochter des Aethiopischen Königs Hydaspes selbst erkannt werden läßt, worauf endlich ihre Vermählung mit dem Theagenes erfolgt. Dieser Roman machte großes Glück und verdiente es auch, selbst wenn der Verfasser den Stoff aus einer Tragödie des Sophokles: Aichmalotoi: die Gefangenen, entlehnt hätte. Die Wahrscheinlichkeit im Zusammenhang der Begebenheiten, die wohlgeordnete Mannigfaltigkeit derselben, die stufenweise Entfaltung der Leidenschaft der Liebenden, die sittliche Hoheit ihrer Liebe, die Fülle anziehender Landschaftsbilder und Sittenbeschreibungen, machen diesen Roman zu einem so idealen Kunstwerk, als die alte Welt Jahrhunderte hindurch nicht besessen hatte. Seine Fehler werden durch seine Tugenden so sehr überwogen, daß er von seinem Erscheinen an bis zur Zeit Ludwig XV. bei den Romanischen Völkern oft nachgeahmt und besonders in der Entlehnung vieler sinnreich erfundener Situationen benutzt worden ist. Er ist in alle neuere Sprachen übersetzt, in's Deutsche von Göttling, Frankf. a. M. 1822.

Seine nächste Nachahmung war die des Achilleus Tatios nach 400 in den 8 Büchern seiner Erotika oder Klithophon und Leukippe. In diesem Roman spielen die Räuber zu Wasser und zu Lande eine Hauptrolle. Die Ereignisse sind oft sehr wunderlich z. B. wenn Leukippe's Bauch bei einem Opfer aufgeschlitzt und ihr von Räubern dann aus Schaafsleder ein falscher Uterus gemacht wird! Die Gesinnung ist nicht so ideal, wie bei Heliodoros, aber die Handlung als solche ist spannend, die Schilderung von Gemälden mit wahrer Kennerschaft, die Beschreibung von Naturscenen und von merkwürdigen Thieren, wie dem Nilpferd, dem Krokodil, dem Elephanten, vortrefflich. (In's Deutsche übersetzt unter dem Titel: Leukippe, von Ast und Güldenapfel, Leipzig 1802.)

Im Gegensatz zu den Intriguen, Schlachten, Räubereien, Seltsamkeiten der Natur und Sitte, war es ein glücklicher Gedanke des im fünften Jahrh. lebenden Longos, in den 4 Büchern seines Romans: Poimenika oder Daphnis und Chloe, sich zur einfachen Natur, zur Idylle der Hirtenwelt hinzuwenden und in einer eleganten, einschmeichelnden Sprache die allmälig entstehende treue Liebe zweier Nachbarkinder, des Schäfers Daphnis und der Schäferin Chloe, zu erzählen. Man muß sich freilich diese Hirtenwelt nicht gar zu einfach denken, denn in der Scenerie z. B. kommen auch reizende Beschreibungen kunstvoller Gärten vor und in den Sitten verleugnet sich nicht das herrschende Verderben der Zeit, wie der Held z. B. von Likainion, einer jungen Frau, die einen alten Mann hat, in der Kunst zu lieben unterrichtet wird oder wie ein Wüstling Gnatho ihm nachstellt, mit ihm Päderastie zu treiben. Im Ganzen aber waltet eine ideale Tendenz, die Unschuld zu verherrlichen. Die Anagnorisis, wie der technische Ausdruck für die Wiedererkennung ausgesetzt oder entführt gewesener Kinder schon seit der alten Tragödie lautete, macht in der Entwicklung der Geschichte auch hier, wie bei Heliodoros, den Haupthebel aus. In der Zeichnung der Charaktere aber ist Longos allen seinen Vorgängern überlegen. Auch dieser Roman ist in alle modernen Sprachen übersetzt, in's Deutsche von Fr. Jakobs, Stuttgart 1832; Griechisch und Deutsch von Passow. 1811.

Die Kunst der Composition und die Beachtung der Wahrscheinlichkeit machte noch einen Fortschritt in den 8 Büchern der erotischen Geschichten von Chaireas und Kallirrhoë von dem Aphrodisienser Chariton, sowie in den 5 Büchern der Ephesiaka oder die Liebe des Habrokamas und der Anthia von Xenophon von Ephesos, aber in den Begebenheiten wie im Styl blieben sie doch dem Heliodoros und Tatios sehr ähnlich. (Man vergleiche: John Dunlops Geschichte der Prosadichtungen, aus dem Englischen von Felix Liebrecht, Berlin 1851; 2—26.)

Ueberblicken wir noch einmal diese letzte Phase der Griechischen Productivität, so werden wir die ersten erotischen Erzählungen des Klearchos, Konon u. A. unbedenklich Novellen nennen können, bei welchen nur das Pikante der anekdotischen Begebenheit herrscht. Mit Diogenes sehen wir das erste größere Ganze eines Romans hervortreten, in welchem aber die Charaktere noch ganz zurück und die abenteuerlichen Ereignisse noch in die Form einer Reise eingehüllt sind. In den Babylonischen Geschichten des Jamblichos sind es sodann zwei Gatten, deren Treue, in den Aethiopischen Geschichten des Heliodoros ein Jüngling und eine Jungfrau, deren keusche Liebe und feste Treue unter den größten Gefahren sich bewährt. Der Roman hat hier schon das Innere der Seelenzustände eröffnet, was ihn auch, wie gewöhnlich, zur biographischen Anlage führt. Tatios und Longos entwickeln ihn nur weiter in der Verschiedenheit des materiellen Inhalts, jener als Räuberroman, dieser als Schäferroman. Mit der Sehnsucht nach der Natur schließt die reiche aber corrupt gewordene Culturwelt der Hellenen innerhalb des Heidenthums ab.

---

b) Die Römer und das moralische Ideal.

Bis hieher haben wir die Völker immer selbstständig in ihrer Kunst gesehen. Wenn auch Einzelnes von einem Volk zum andern hinübergenommen wurde, so wurde dasselbe doch eigenthümlich verarbeitet. Die Griechen, welche sowohl durch Kolo-

nien, die zu ihnen kamen, als durch Kolonien, die von ihnen ausgingen, am meisten Fremdes assimilirten, durchdrangen doch dasselbe mit dem Wesen ihrer Individualität bis zur Unerkennbarkeit des außerhellenischen Ursprungs. Das fremde Leben gab ihnen nur Motive, das bildende Princip blieb immer ihr eigener Geist.

In der Römischen Welt, die wir jetzt betreten, ist uns zum ersten Mal das Schauspiel gegeben, daß eine Nation ihre ganze ästhetische Bildung von einer andern *entlehnt*, weil sie selbst, aus sich heraus, gar nicht das Bedürfniß einer solchen hat. Die Römer waren von einem kleinen zur allseitigen Eroberung günstigen Puncte ausgegangen, hatten allmälig durch Krieg zu Land und zur See alle das Mittelmeer umwohnenden Völker sich unterworfen, waren aber von jedem Schritt vorwärts immer wieder in jenen Punct zurückgekehrt, der auf diese Weise der *absolute Centralpunct* der ganzen damaligen Cultur wurde. Die Römer waren insofern prosaisch. Sie baueten das Land, pflegten ihre Heerden, bekämpften Nachbarn auf Nachbarn und übten über die Einzelnen eine strenge Sittenaufsicht: censura morum. Ihre Größe lag nicht in ihrer Kunst, sondern in ihrer Kraft und Tapferkeit: virtus. *Weltgeschichte* machen und Weltgeschichte schreiben, war ihr Beruf. Der Römische Historiker Tacitus ist daher unendlich poetischer, als der Römische Epiker Virgilius. Die Kunst sollte die Römer nur *unterhalten*, wenn sie sich vom Lärm der Waffen und vom Geräusch des Forums ausruheten. Zweck an und für sich war ihnen die Kunst nie. Einer *reinen* Begeisterung für die Schönheit, wie die Griechen, waren sie nicht fähig. Im Gegentheil fürchteten sie die Kunst, weil sie die Verweichlichung der Griechen ihrem Zauber zuschrieben. Als sie aber mit den Griechen bekannt wurden, war es ihnen doch unmöglich, dem Reize der Kunst zu widerstehen und sie fingen an, nicht nur die plastischen Werke derselben, welche sie nach Rom zusammenschleppten, zu bewundern, sondern sie fingen sogar an, die Sprache der von ihnen zuerst verachteten Graeculi zu erlernen, ein Culturphänomen, das sich in solcher Ausdehnung und Bedeutung hier zum ersten Mal darstellt. Zum zweiten Mal lernten in dieser Beziehung die Kelten und Germa-

nen wieder das Römische und zum dritten Mal alle auf Bildung Anspruch machenden Europäischen Völker, auch die Slaven, das Französische.

So könnte es nun scheinen, als wenn die Römer gar keine poetische Individualität besessen hätten, so groß ihre praktisch-egoistische im Gegensatz zur theoretisch uneigennützigen der Griechen war. Und so ist es auch. Der Römer, als der nur in Thaten sich genugthuende, konnte in der Kunst nur ein prosaisches Ideal haben. Dies war die Moralität. Dem Griechen war in seiner Kalokagathie das Gute mit dem Schönen noch eines gewesen. Zur Moralität, für welche die Schönheit ein Adiaphoron wird, war er erst gekommen, als er schon seinem Verderben entgegenzugehen begann, als er in den Systemen Epikurs und Zenons das Römische Princip hervorarbeitete, das aber bei ihm in den Umfang philosophischer Secten eingeschlossen blieb. Die Moralität, als exclusives Princip, ist unpoetisch. Die einzige Form, in welcher sie poetisch werden kann, ist die Kritik der Gesellschaft, um dieselbe durch Schilderung ihrer Zustände vom Laster abzuschrecken und zur Tugend anzuspornen. Die Satire wird folglich die Seele dieser prosaischen Poesie. So erblicken wir denn bei den Römern als ihre ursprüngliche Poesie die Satire; wir erblicken in der Aufnahme des Griechischen Lustspiels die Satire: ridendo dicere verum; wir erblicken auf dem Gipfel der Kunst der Römer, als sie die Griechischen Muster mit formaler Freiheit nachahmten, die Satire, und wir erblicken nach dem Untergang der großen Kunstpoesie noch in den kaustischen Plänkeleien des Epigramms die Satire. Ueber die Verkehrtheiten Anderer zu lachen und im sarkastischen Spott darüber sich selbst zum Rechten zu erheben, war und blieb der Grundzug der Römischen Dichtkunst.

Rechnen wir daher ab, was die Römische Poesie lediglich als Uebersetzung und Nachbildung des Griechischen Ideals sich angeeignet hat, so bleibt selbst innerhalb des ihr eigenthümlichen Gebietes der Satire nicht viel übrig. Dennoch ist diese Poesie von einer unendlichen Wichtigkeit geworden, weil ihre Producte zunächst für die Romanischen Völker und durch diese lange Zeit auch für die Germanischen die Musterbilder

geworden sind, denen man nacheiferte. Durch die Weltherrschaft des weltlichen wie des geistlichen Roms war auch die Römische Sprache überall hin verbreitet, waren also auch die in ihr verfaßten Dichtwerke zugänglicher und stellten sich in die erste Reihe, während man die unendlich schöneren Griechischen Ideale erst seit der Reformation richtiger verstehen und erst seit der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts ohne Befangenheit genießen konnte. Ja, man muß behaupten, daß selbst die Mittelmäßigkeit der Römischen Poesie ihr den Vorschub leistete, leichter angeeignet werden zu können. Nach Römischen Idealen, nach aus ihnen abstrahirten Theorien, dichtete man Jahrhunderte hindurch. Das moralisch-politische Element der Römischen Poesie diente abermals nur zu ihrer Empfehlung, denn Pädagogen und Staatsmänner mußten es für die Bildung der Jugend, wie für die Stählung des Charakters, vortheilhafter finden.

In dieser Beschaffenheit des Römischen Ideals liegt nun schon ein ganz anderer Entwicklungsgang, als der der Griechischen oder Indischen Poesie, indicirt. Die Griechische entwickelte sich zu einem fast systematischen Kanon aller Gattungen in einer bewundernswürdig consequenten Stufenreihe vom mythischen Epos bis zum fictiven Roman. Bei der Römischen wurden alle Gattungen zufällig und durcheinander angebauet. Es herrschte bei ihr von Anfang an der Zustand, den wir schon bei der Alexandrinischen Epoche geschildert haben. Sie fing mit dem Drama an, mit welchem die eigentliche Productivität der Griechen schloß und versuchte noch in der Kaiserzeit epische Gedichte, als nur der Roman noch die den socialen Zuständen entsprechende Dichtart gewesen wäre. Mit einer rohen Volkspoesie begannen die Römer. Ihr folgte die Einführung der Griechischen Kunstpoesie. Dieser eine Epoche, in welcher die Nachahmung der Griechischen Vorbilder sich mit der Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit der Römischen Sprache in so hohem Grade vereinte, als immerhin möglich war. Dies geschah vorzüglich am kaiserlichen Hofe. Die ursprünglichste Poesie der Römer, die Satire selbst, trat nun in solcher kunstreichen Vollendung hervor. Nachdem das moralische Ideal der Römer im Zorn derselben seine höchste Wirklichkeit erreicht hatte, blieb weiterhin nur eine

dilettirende Belletristik übrig, die sich mit der Poesie aus Müssiggang, aus formalem Bildungstriebe, oder auch deshalb beschäftigte, um die Mächtigen speichelleckerisch verherrlichen zu können.

---

1) Die Römische Volkspoesie.

Die Römer waren schon in ihrer Entstehung ein synkretistisches Volk, das auch in seinem ganzen Culturproceß einen eklektischen Charakter haben mußte. Von den Sabellern entlehnte es vorzüglich seine bürgerlichen, von den Hetruskern seine religiösen Einrichtungen. Die Götter aller besiegten Völker führte es auf seinem Triumphwagen durch die Thore Roms und machte seinen Cultus endlich zu einem kosmopolitischen Pantheon. Das Privatrecht entwickelte es zur Selbstständigkeit der Person ohne alle Rücksicht auf Nationalität und Religion. Seine einheimische anfängliche Poesie opferte es bald der Griechischen, welche schon die gebildete Welt beherrschte. Diese altitalische Poesie war theils eine liturgische Lyrik, theils eine improvisirende Komik.

Die liturgische Lyrik.

Die Corporationen des alten Roms hatten religiöse Lieder, die im Saturninischen Vers gedichtet waren, der mit dem Trochäischen Tetrameter Aehnlichkeit besaß und später von diesem verdrängt wurde. Die Salier im Dienst des Marmar d. i. des Mars trugen z. B. im Frühling zu Ehren der alten Götter und der vorzüglichsten Staatsmänner Axamenta oder carmina saliaria vor. Die Arvalischen Brüder sangen zum Gedeihen des Landbaues Rituallieder ab, die mit Tanz begleitet wurden u. s. w. Auch die Tischlieder, carmina convivalia, hatten einen religiös sittlichen Charakter.

Die improvisirende Volkskomik.

Eine andere Richtung nahmen die Lieder, die aus dem Scherz und fröhlichem Spott der Weinlese und anderer agrari-

scher Lustbarkeiten entstanden und wesentlich dem Sicilianischen Mimos verwandt waren, indem sie sich parodisch und satirisch auf die nächsten Lebensverhältnisse bezogen und ein dramatisches Element in sich schlossen.

Satura war der alte Lateinische Name für solche improvisirte Farcen ohne eigentliche dramatische Handlung. Der Name bezeichnet ursprünglich ein Mischgericht.

Fescenninische Verse, deren Name vielleicht von der Tuscischen Stadt Fescennia abstammt, waren bäurische Scherze, die entweder im Dialog oder in Doppelchören vorgetragen wurden und daher auch carmen *amoebaeum* hießen. Sie hatten einen Refrain, waren zuerst Invectiven von weiterem Umfang, wurden dann aber auf lose Witzreden bei Hochzeiten eingeschränkt und vom Kaiser Augustus ihrer Schlüpfrigkeit halber ganz verboten.

Atellanen endlich waren Possenspiele, die ihren Namen von Atella, einer Campanischen Stadt, dem heutigen Aversa hatten. Ihre Sprache war Oscisch und der Inhalt züchtiger, als bei den Fescenninen. Die Römer liebten sie sehr. Man spielte sie mit Masken und das Auftreten darin zog nicht, wie beim eigentlichen Drama, Ausschluß von der Tribus und vom Kriegsdienst nach sich.

Dies Wenige ist eigentlich Alles, was wir von der ältesten Römischen Poesie wissen. Wenn man die Geschichte der Römer unter ihren Königen im Livius liest und darin die vielen wahrhaft poetischen Momente erwägt, welche sie darbietet, so kann man allerdings zu der Annahme kommen, daß die Römer ein Epos besessen hätten. Allein es findet sich keine Spur eines solchen und man wird daher zwar eine Tradition von Sagen zugestehen, aber bezweifeln müssen, daß dieselben von Sängern ausgedichtet seien, wodurch sie erst zum Epos erwachsen wären. Der Gegensatz der patricischen und plebejischen Römer gab der ganzen Geschichte zu früh eine politische Physiognomie, als daß die Phantasie zur epischen Stimmung hätte gelangen können. Der Bruch der Republik mit der Monarchie war ein so schroffer, daß in ihr die alten Sagen bald zurücktraten, gerade wie späterhin abermals der Bruch der Monarchie mit der Republik ein so gewalt-

samet war, daß wiederum im Kaiserthum die Feier der republicanischen Erinnerungen für die Dichtkunst keinen unbefangenen Stoff liefern konnte.

---

2) Die archaistische Nachahmung der Griechischen Kunstpoesie.

Als daher die Römer durch den Gang ihrer Eroberungen mit der Griechischen Bildung, zunächst in Unteritalien, bekannt wurden, erwarb dieselbe ein rasches Uebergewicht über die dürftigen Anfänge ihrer eigenen Poesie. Bei der ersten Eroberung von Tarent 272 v. Chr. gerieth ein Grieche Andronicus in Gefangenschaft, kam solcher Weise nach Rom, unterrichtete hier die Kinder des Livius Salinator, wurde von demselben später freigelassen und erhielt nach ihm den Zunamen Livius. Er dichtete in Lateinischer, einer für ihn fremden Sprache, Tragödien: Helena, das Trojanische Pferd, Andromeda, Teucer, Adonis, Ajax, Hermione, Aegisthus, Antiope u. s. w. Verdienter als durch diese sehr untergeordneten Nachahmungen Griechischer Vorbilder, machte er sich dadurch, daß er die Homerische Odyssee zu einem Lateinischen Schulbuch umarbeitete, welches sogar einer günstigen Aufmerksamkeit der Regierung sich zu erfreuen hatte. — Ein Zeitgenosse des Andronicus war Cnejus Nävius, aus Campanien, der während des zweiten Punischen Kriegs im Römischen Heere diente, und 235 zu Rom mit ähnlichen Tragödien, wie Andronicus, auftrat. Alceste, Hector, Iphigenia, die Phönizierinnen, Hesione, Lycurgus, Tereus, Aegisthus u. a. werden von ihm genannt. In seinen Komödien verletzte er durch politische Anspielungen die Römische Aristokratie, namentlich den Metellus und Scipio Africanus. Er wurde erst mit Gefängniß, das zweite Mal mit dem Exil bestraft, worin er 204 zu Utica starb. Er versuchte es, den ersten Punischen Krieg episch zu behandeln, ein Gedicht, welches die Grammatiker in 7 Bücher theilten und das in der Behandlung wie in der Sprache manches Glückliche gehabt zu haben scheint. — Höher erhob sich Q. Ennius aus Rudiä in Calabrien, 239—

169 v. Chr. Seine Jugend verlebte er unstät in Heerzügen. Von Sardinien, wo er unter Torquatus als Centurio diente, brachte ihn der Censor Cato nach Rom. Von hier begleitete er den Fulvius Nobilior nach Aetolien und lebte nachher in Rom, welches ihm seines Patriotismus halber das Bürgerrecht verlieh. In seinen Tragödien nach Griechischen Mustern: Iphigenie, Ajax, Andromache, Hector, Thyestes, Paris, Medea, Melanippe, Hecuba, Polydorus u. a., hatte er nicht so großen Erfolg, als in seinen 18 Büchern der Annalen, ein Epos in Hexametern, worin er von der Gründung der Stadt bis auf die jüngsten Kriege herabstieg und noch einen Anhang Scipio hinzufügte. Ließen nationale Epen sich machen, so würde Ennius in seinem mit Begeisterung unternommenen Werk den Römern ein Seitenstück zum Homer der Griechen gegeben haben. Aber poetische Geschichtschreibung, dichterisch illustrirte Chronikerzählung, ist kein Epos, wie es aus dem Stamm einer lebendigen Volkssage hervorblühet. Sehr eigenthümlich soll Ennius in der Satire gewesen sein. Auch Lehrgedichte machte er, nach dem Griechischen. Sein Epicharmus soll ein Abriß der Naturphilosophie gewesen sein. Seine Hedypathetica waren eine Gastronomie nach dem Archestratos u. s. w.

Der Kampf dieser ganzen Periode zwischen dem Römischen und Griechischen kam vorzüglich in der Sprachbildung zum Vorschein, wie uns die spärlichen Fragmente der eben genannten drei Dichter zeigen. Es bedurfte einer großen Anstrengung der Einzelnen, die Römische Diction plötzlich zur Nachbildung der Griechischen, die eine so langsame und organische Entfaltung gehabt hatte, zu befähigen. Der Schwestersohn des Ennius, M. Pacuvius, ein Maler, geb. 220 zu Brundusium und gest. zu Tarent 130, soll sich in seinen Tragödien nicht nur durch Erhabenheit des Pathos, sondern auch durch Selbstständigkeit der Behandlung des Mythus und durch Correctheit des Versbaues ausgezeichnet haben. Von seinen 12 Tragödien waren die Antiopa und der Dulorestes die berühmtesten. Auch ein Aemilius soll sich darunter befunden haben, also einmal ein vaterländischer Stoff, nämlich der in der Schlacht bei Cannä gefallene Feldherr. — Unter ihm bildete sich L. Attius, der Sohn eines

Freigelaſſenen, geb. 160, geſt. 87, zum erſten Tragiker der Römer fort, der im Stoff zwar auch den Griechiſchen Muſtern folgte, allein in der Geſinnung Römiſcher war, und auch aus der Römiſchen Geſchichte einen Brutus, einen Decius und Marcullus tragödirte. — Die Satire, dieſe urſprünglichſte Römiſche Gattung, präciſirte der Ritter C. Lucilius, um 150, zu Sueſſa in Campanien geb., ein Freund des jungen Scipio Africanus. Er dichtete 30 Bücher Satiren in Hexametern, voll Bitterkeit, Gedankenkraft und doch urbaner Ironie. Es iſt aber von ihnen ſo wenig, als von den Tragödien des Attius etwas übrig.

Es lag in der Natur der Sache, daß die Nachahmungen der Griechiſchen Tragödie eigentlich nur dem engeren Kreiſe der Griechiſch Gebildeten zugänglich waren. Anders war es mit der Komödie, die als eigentliches Luſtſpiel keine beſondere Kenntniß der Griechiſchen Sagenpoeſie forderte. Für das größere Publicum hatte man das Zugeſtändniß machen müſſen, nach der Tragödie noch eine Satura, d. h. nicht ein Satyrdrama, wie daſſelbe der Attiſchen Tragödie folgte, ſondern die Altrömiſche Farçe aufzuführen. Dieſe Miſchſtücke erhielten davon den Namen Ausgänge: exodia. Die Komödie war auch eine Uebertragung der neuen Komödie der Griechen. Man ſpielte ſie als palliata und als togata. Jene ſchloß ſich in Sitten und Koſtüm dem Griechiſchen Typus an und hatte ihren Namen von der Griechiſchen Nationaltracht, die man durch das pallium bezeichnete. Die togata ließ Römer mit Römiſchen Sitten in der Toga erſcheinen. Sie wurde wiederum in die praetextata und in die trabeata unterſchieden. In jener traten Senatoren und andere Perſonen höhern Ranges auf, denen die toga praetextata zukam; in dieſen Perſonen, welche die trabea trugen, ein Feſtkleid der Römiſchen Ritter. Die letztere wurde erſt im Auguſteiſchen Zeitalter durch einen Freigelaſſenen des Mäcenas, Cajus Meliſſus, eingeführt. Die comoedia togata hieß auch tunicata oder tabernaria in Bezug auf den gemeineren Stoff und niedrigeren Stand der hier eingeführten Perſonen; auch planipedia, planipedaria; auch ricinata wegen der ricinia, eines eigenen weiblichen Anzugs der Römerinnen, auch Rhintonica, wegen der Rhintonſchen Hilaro-

tragödie. Der theatralische Mimus wurde mit Masken gespielt, die zum Theil stehende Charakterzüge hatten, wie der Maccus, der Pappus, der Bucco u. s. w., aus denen die spätern Italienischen Masken erwachsen sind. Die verschiedenen Namen der Mimenspieler, cinaedus, sannio, morio, scurra, sind Griechische (G. Bernhardy: Grundriß der Römischen Literatur, Halle 1830, 186.). In der Darstellung war die Komödie die motoria, stataria und mixta. Der Vortrag wurde zum Theil von Pfeifen begleitet. Von dem Dialog, dem diverbium, und dem Monolog, dem soliloquium, die gesprochen wurden, unterschied man die cantica, die unter Begleitung der Tibien so recitirt wurden, daß neben dem Sänger: cantor, ein eigentlicher Schauspieler: histrio, stand, welcher den Gesang mit den nothwendigen Gesticulationen begleitete. Die Schauspieler selber waren Sclaven, die unter sehr scharfen Disciplinargesetzen standen. Caligula ließ einen histrio auf der Bühne verbrennen, weil derselbe in den Atellanen eine freimüthige politische Anspielung sich erlaubt hatte.

Von der Tragödie, als der fabula crepidata, hat sich uns außer Bruchstücken so wenig etwas erhalten, wie von der comoedia togata. Nur von der comoedia palliata haben sich uns einige Reste in Plautus und Terentius überliefert. Andronicus, Nävius, Ennius, dichteten auch Komödien. Von ihnen wissen wir aber nichts, als daß die Lustspiele, die Nävius im Gefängniß schrieb und in denen er seine Schmähungen widerrief, Hariolus und Leon hießen. Auch von Titinius um 170 und von Quinctius Atta, der 78 v. Chr. starb, wissen wir nichts Näheres. — Marcus Accius Plautus aus Sarsina in Umbrien, der 184 v. Chr. starb, lebte zu Rom als Vorsteher einer Schauspielertruppe. — Er gerieth in Schulden, ward seinen Gläubigern als Sclav übergeben und mußte eine Zeitlang in einer Mühle arbeiten. Er entnahm seinen Stoff theils von Philemon und Diphilos, theils von Epicharmos und den Tarentinern. Mit dieser Entlehnung wanderten zugleich viel Griechische Wörter in seine Bearbeitung hinüber, deren Manier jedoch so volksmäßig war, daß auch Andere seinen Namen für ihre Productionen benutzten. Hiedurch stieg die Sammlung der Plautinischen Stücke bis auf 130, von denen L. A. Stilo nur 25, Varro gar nur

21 als ächt anerkannte. Die letztern, die sogenannten Varronianae, haben sich mit Ausnahme der Vidularia erhalten. Diese Stücke sind mit denen des Terentius von unermeßlicher Wichtigkeit für das Europäische Theater geworden. Abgesehen nämlich davon, daß wir nur durch sie ein Bild vom Griechischen Lustspiel überkommen haben, sind sie sowohl im Ganzen als in einzelnen Charakteren und Situationen unendlich oft benutzt. Es sind nach der vom Grammatiker Priscian aufgestellten alphabetischen Ordnung folgende: 1) Amphitruo, eine Tragikomödie, die als Travestie einer Göttergeschichte uns eine Vorstellung der Rhintonschen Hilarotragödie geben kann; 2) Asinaria, nach dem Onagros des Diphilos; 3) Aulularia, von Molière in seinem Avare nachgeahmt; 4) Captivi, nach Lessings Urtheil das trefflichste aller Bühnenstücke; 5) Curculio (der Name des Parasiten im Drama); 6) Casina, nach den Klerumenoi: den Losenden des Diphilos; 7) Cistellaria; 8) Epidicus; 9) Bacchides; 10) Mostellaria, auch Phasma: das Hausgespenst, ein unendlich oft von Addison, Regnard, Destouches u. A. nachgebildetes Stück; 11) Menächmi: die ähnlichen Brüder, in Shakespeares Irrungen, von Regnard u. s. f. wiederholt; 12) Miles gloriosus, zahllose Male nachgeahmt und die Grundlage von Holbeins Bramarbas; 13) Mercator, nach dem Emporos des Philemon; 14) Pseudolus, nach dem Namen des verschmitzten und verlogenen Sclaven, der die Hauptrolle spielt; 15) Pönulus, nach den Karchedoniern des Menandros; 16) Persa, nach dem Namen der Tochter eines Parasiten, die dieser als eine angebliche Perserin einem Kuppler verkauft, um mit dem erhaltenen Gelde die Geliebte seines Herrn von ihm loszukaufen und ihn hinterdrein noch zu zwingen, ihm seine eigene Tochter als eine Freigeborene wieder herauszugeben; 17) Rudens: das Schiffsseil, nach Diphilos; 18) Stichus, nach dem Namen eines lustigen Sclaven zweier Männer, die von ihren Frauen getrennt waren. Diese wollen trotz der Aufforderungen des Vaters keine neuen Verbindungen eingehen und erwarten standhaft die Rückkunft der Männer, die endlich auch erfolgt; 19) Trinummus, nach dem Thesauros des Philemon, nachgeahmt in Lessings Schatz; 20) Truculentus, worin die Kunstgriffe einer Hetäre geschildert werden, drei verschiedene Liebhaber zu gleicher

Zeit zu behalten; 21) Querolus, eine prosaische Nachahmung aus alter Zeit. — Cäcilius Statius aus Insubrien, ein Freigelassener, der 168 starb. Seine Lustspiele, unter denen besonders Plocium und die Synenephebi glänzten, standen noch zu Cicero's Zeit als freie Nachahmungen des Menandros in großem Ansehen. — Publius Terentius Afer, 192—155, ein Sclav und Freigelassener des Terentius Lucanus in Rom, lebte in sehr angenehmen gesellschaftlichen Verhältnissen, soll aber schon in seinem fünfunddreißigsten Jahr gestorben sein, vielleicht in einem Schiffbruch auf einer Reise nach Griechenland. Lälius und Scipio Africanus hatten viel zu seiner Bildung beigetragen. Sein höchstes Vorbild war Menandros. Plautus war derber, kecker, burlesker, aber auch wärmer, witziger, lustiger. Terenz ist feiner, eleganter, berechnender, aber auch kälter, dürftiger, trockner. Er liebte es, zwei Stücke Griechischer Komiker zu Einem zu verschmelzen und aus dem Lächerlichen in's Rührende überzugehen. Wir haben von ihm noch 6 Stücke: 1) Andria, wozu er den Plan aus der Andria und viele Einzelheiten aus der Perinthia des Menandros entlehnte; 2) Hecyra, nach dem Apollodrus; 3) Heantontimorumenos, nach dem Menandros. Der Selbstpeiniger ist ein Vater, der sich wegen seiner zu großen Strenge gegen den Sohn bittere Vorwürfe macht und sich selbst bestraft, indem er sich von aller Gesellschaft zurückzieht, alles Gesinde abschafft, das Feld mit eigenen Händen bauet und in Essen, Trinken und Kleidung sich auf's Kümmerlichste behilft; 4) Eunuchus, nach dem Eunuchos und dem Kolax des Menandros; 5) Phormio, nach Apollodoros; 6) Adelphi, nach den Adelphen des Menandros mit Benutzung der Synapothneskontes des Diphilos. — Obwohl nun für uns allerdings Plautus und Terenz die Hauptrepräsentanten des Römischen Lustspiels geworden sind, weil wir eben von andern Dichtern nichts übrig haben, so war doch den Römern selbst L. Afranius um 94 der gefeiertste Nachahmer des Menandros.

Die Atellanen wurden im ersten Jahrh. v. Chr. bedeutend gehoben. Von Q. Novius werden die Fullones feriati, die Milites Pometienses, der Maccus exsul und der Pappus praeteritus genannt; von L. Pomponius aus Bologna, daher

Bononienſis, die Parodien des Atreus und des Agamemnon suppositus. Pomponius ſoll an 60 Atellanen geſchrieben haben. Doch waren auch wohl Luſtſpiele darunter, wenn man aus Namen, wie die Adelphen, die Synepheben u. a., einen Schluß machen darf. Der letzte uns bekannte Atellanendichter war C. Memmius um 24 v. Chr.

Der Mimus wurde erſt durch Cn. Mattius gegen Ende der Republik in die höhere, in die literariſche Poeſie eingeführt. Er wurde der Urheber der Mimijamben im Hipponacteus claudus. Der Ritter D. Laberius und Publius Syrus ſuchten dem Mimus Witz, Kühnheit, treffende Sentenzen und flüſſige Diction zu geben. Von erſterem haben ſich die Titel ſeiner 43 Mimen, von letzterem hat ſich noch eine kleine Sammlung von Sentenzen erhalten.

In eigenthümlicher Größe ſteht in dieſer Zeit das bewundernswürdige Gedicht de rerum natura Lbb. XV. von T. Lucretius Carus da, einem wahrſcheinlich zu Rom 95 v. Chr. geborenen Ritter, der ſein Leben durch Selbſtmord 51 endete. Dem Inhalt nach trug er das Epikuräiſche Syſtem der Naturphiloſophie vor, in der Form aber ahmte er das Empedokleiſche Gedicht von der Natur der Dinge nach. Der tiefſte Zauber des Werks des Lucretius, dem Knebel und Göthe ſo vieljährige Studien gewidmet haben und welches von erſterem ſo ſchön in's Deutſche überſetzt iſt (Leipzig, 2. A. 1831), liegt wohl in dem Contraſt, der zwiſchen der Kälte der atomiſtiſchen Theorie und zwiſchen dem enthuſiaſtiſchen Sinne des Dichters hervorbricht. Die Theorie des Epikuräiſchen Naturſyſtems war nur eine erweiterte und modificirte Erneuung der Demokritiſchen Atomiſtik. Aber der Dichter begeiſtert ſich für die Majeſtät der herben Nothwendigkeit. Mit Ironie ſchildert er die Unmöglichkeit der raſtloſen Begierde, ſich zu ſättigen; mit ſatiriſch fröhlichem Witz die Verirrungen der Liebe; mit Würde die Unerbittlichkeit des Todes. Seine Sprache hat noch eine gewiſſe Rauhheit, aber ſein Styl iſt kräftig und maleriſch. Die Feier der Materie und ihrer rein mechaniſchen Gewalt iſt hier für immer ſo begangen worden, als dieſer Gegenſtand es überhaupt zuläßt. Deſcriptive

Klarheit und Gluth philosophischer Begeisterung sind bei Lucrez wunderbar vereint.

Gegen die Größe der Auffassung und Gesinnung des Lucretius sticht die Tändelei des Q. Valerius Catullus, 86—49, eines Veroneſers, mit ihren erotischen, epigrammatischen und epischen Gedichten fast als Unrömisch ab. Wie Rom das Schicksal der Völker war, dessen eiserner Nothwendigkeit sie sich unterwerfen mußten, so war dem Lucrez die Materie das Schicksal, dem sich alle Wesen im ganzen Weltall beugen müssen. Catull in seinen leichten Versen nahm auch das Meiste von den Griechen. Von Kallimachos übersetzte er das Haupthaar der Bernike. Er war aber der erste Römische Lyriker der Kunstpoesie. Den Tod eines Sperlings besingen zu hören, war den schlachtenkundigen Römern gewiß etwas ganz Neues.

3) Die höfische Kunstpoesie.

Die Periode, die wir so eben schilderten, haben wir als die der Nachahmung der Griechischen Kunstpoesie bezeichnet und dieser Nachahmung das Prädicat der archaistischen gegeben. Mit diesem Prädicat wollen wir den Kampf charakterisiren, welchen die Darstellung der Römischen Dichter zu bestehen hatte, indem sie an ihr Talent die Anforderung machten, ihre Griechischen Vorbilder wiederzugeben und doch als Mittel nur eine Sprache zu besitzen, die, im Praktischen und Moralischen, im Militairischen und Juristischen einheimisch, jener Aufgabe nur mühsam und unbeholfen zu entsprechen vermochte. Alterthümliche Wendungen, Griechische Wörter und mit großer Keckheit frisch gebildete Ausdrücke bewegten sich daher lange bunt durcheinander, bevor sich eine homogene, wahrhaft Lateinische, abgerundete Diction erzeugen konnte. Die Dichter selber waren oft Sclaven oder Freigelassene, die sich erst durch ihre Bildung in der Gesellschaft emporarbeiten mußten. Mit der Ueberwindung der Parteikämpfe zwischen den Patriciern und Plebejern ging Rom zur absoluten Monarchie über und mit diesem Uebergang schloß sich auch die Einheit seiner Sprache ab,

die nunmehr ihre Lehrjahre hinter sich hatte. Der Römische Dichter brauchte nicht mehr zwischen dem Griechischen und Lateinischen Sprachgebrauch zu schwanken und konnte von vorn herein sich mit formaler Selbstständigkeit bewegen, wenn er auch in der Sache nicht aufhörte, nach Griechischen Idealen hinzuschielen. Wir nennen nun diese Periode die der höfischen Kunstpoesie, weil es der kaiserliche Hof war, der jetzt vorzüglich der Mittelpunct und Tonangeber der ästhetischen Cultur wurde und in dessen Glanz die Dichter sich zu sonnen, dessen Mäcenatenthum sie sogar für ihre Subsistenz zu gewinnen suchten (G. Bernhardy a. a. O. 98 ff.). Dem Einfluß des Hofes sind wir schon öfter begegnet. In China gab er den Anstoß zur Gestaltung des Drama's. In Indien soll ein Vikramaditya die bedeutendsten Dichter seiner Zeit um sich versammelt haben. Herscha Dewa in Kaschmir, der selbst als Dramatiker sich auszeichnete, that es gewiß und Somadeva lebte an seinem Hofe. Bei den Arabern thaten sich viele Emire, besonders der von Hira, poetisch hervor. Bei den Griechen sind die Pisistratiden Athens und die Dionyse von Syrakus wichtige Anhaltpuncte der dichterischen Cultur. Noch mehr aber die Ptolemäer Aegyptens, deren Hof zuerst entschieden jene Eleganz, Correctheit und feine Schmeichelei der Darstellung förderte, welche das eigenthümliche Merkmal höfischer Dichtkunst ausmacht. In Rom aber trat dieselbe zugleich mit derjenigen Größe hervor, die in den gigantischen Weltverhältnissen der ewigen Stadt begründet war. Der Grundzug aller höfischen Poesie, die Panegyrik des Herrscherhauses, waltet auch hier, allein die ungeheure Macht, die in demselben wirklich concentrirt war, gab den enkomiastischen Wendungen zugleich einen Inhalt, dessen Gewichtigkeit die Dichter rechtfertigte, wenn sie dem Cäsar Augustus huldigten. Sie sind daher für ähnliche Verhältnisse die Muster geblieben. Da jedoch eine solche Apotheose der absoluten Monarchie, wie sie damals in Rom factisch bestand, nie wieder möglich war, so wenig es einzelnen Fürsten an ritter Neigung dazu fehlte, so sind die Nachahmungen gewöhnlich in's Frostige, ja Lächerliche gefallen. Die Satire aber als die den Römern einmal eigenthümliche moralische Kritik ging auch durch diese Epoche hin nicht nur ihren Gang,

ſondern erreichte in der Empörung über die allgemeine und gränzenloſe Corruption ihren Gipfel.

Den Uebergang aus der archaiſtiſchen Epoche in die formell freie Lateiniſche Kunſtpoeſie machte M. Terentius Varro 116—27. v. Chr. Er bekleidete anfänglich mehre Ehrenſtellen in der Pompejaniſchen Armee. Nach dem Tode des Pompejus erwarb er ſich Cäſars Gunſt, der ihn zur Anordnung ſeiner Bibliothek gebrauchte, ſeit welcher Zeit er ganz ſeinen vielſeitigen gelehrten Studien lebte. Er ſchrieb Satiren, die nach ihrem Vorbilde, dem Griechiſchen Cyniker Menippos, den Namen der Menippiſchen empfingen und, obwohl ein Gemiſch von Griechiſchem und Lateiniſchem Vortrag, von Proſa und Poeſie, doch ſehr bedeutend geweſen ſein müſſen.

Publius Virgilius Maro, 70—19 v. Chr. aus Andes bei Mantua, flüchtete nach der Schlacht von Philippi 42 v. Chr. mit ſeiner Familie nach Rom, wo er auf Empfehlung des Aſinius Pollio bei der Vertheilung vieler Ländereien an die Veteranen der Armee die Verſchonung ſeines Erbgutes zu Andes durch Mäcenas und Auguſtus bewirkte. Seit dieſer Zeit lebte er unter dem Schutze des Mäcenas und Auguſtus bald zu Rom, bald zu Neapel, reiſte endlich nach Griechenland und ſtarb auf der beſchleunigten Rückkehr zu Brundiſium. Durch großen Geſchmack in der Wahl des Stoffes, durch Anmuth der Schilderung und durch vollkommene Beherrſchung der Sprache und des Metrums machte ſich Virgilius zum Mittelpunct der kaiſerlichen Kunſtſchule. Er trat zuerſt mit 10 Eklogen auf, die er Bucolica nannte, idylliſche, dem Theokrit nachgeahmte Gemälde, in denen jedoch die Rückſicht auf politiſche Momente der Gegenwart die Unbefangenheit der Schäfer und Schäferinnen zu einer bloßen Prätenſion machte. Seine idylliſch ſein ſollenden Figuren ſind verkleidete Hofleute. — Viel höher ſtieg er in ſeinen Georgica, einem Lehrgedicht in 4 Büchern vom Landbau, welches er dem Mäcenas zueignete, der ſich viel Mühe gab, den durch Eroberung und Kriegsbeute reichgewordenen Römern wieder Geſchmack am Landleben und an der Pflege des Ackerbaues einzuflößen. Sieben Jahr arbeitete Virgilius an dieſem trefflichen Werk, mit welchem er nicht nur das ähnliche Gedicht des Heſiodos weit übertraf, ſondern auch ſelbſt

von keiner seiner vielfachen Nachahmungen je übertroffen wurde. Der Gegenstand war eben ein ächt Römischer und mit vollständigster Kenntniß desselben gruppirte Virgilius die verschiedenen Elemente der Landwirthschaft: Ackerbau, Baumpflanzung, Viehzucht, Bienenzucht. Diese reizenden Schilderungen wurden zugleich ein glückliches Bild des Italischen Naturlebens (Humboldts Kosmos II, 1847, 19.). — Ein episches Gedicht in 12 Büchern, die Aeneis, mußte er, da er darüber hinstarb, seinen Freunden Varius und Plotius Tucca zur Vollendung der Redaction hinterlassen. Mit richtigem Tact wandte er sich darin zu den altlateinischen Sagen zurück, welche den Ursprung des Römischen Volks mit dem Trojanischen Heldenstamm verknüpfen, aber als Hofdichter wußte er an dies Alterthum zugleich die Feier des Julischen Herrscherhauses anzulehnen. Sein Epos wurde ein nationalpolitisches. Wir haben schon gesehen, daß Livius Andronicus die Homerische Odyssee zu einem Lateinischen Schulbuch verarbeitete, daß Nävius den Punischen Krieg besang, daß Ennius die Annalen Roms in Verse brachte. 40 v. Chr. übersetzte Cn. Matius auch die Homerische Ilias und Varro Atacinus die Argonautika des Rhodischen Apollonios. Der Geist des Römischen Volkes war aber viel zu sehr ein wahrhaft geschichtlicher, als daß er die Stimmung zu einem Epos hätte begünstigen können. Die naive Ruhe und naturfrische Anschauung war im Augusteischen Zeitalter unmöglich. Virgils Sprache ist zur Feierlichkeit geneigt, weil er dem Kaiser Augustus auf die erhabenste Weise schmeicheln will, aber sie entbehrt der Einfachheit und Kraft. Sie ist aufgeregt, rhetorisch, pathetisch. Daher gelingen ihr gerade die unepischeren Darstellungen viel besser, wie die so viel bewunderte, so unendlich oft nachgeahmte Geschichte der Dido, der Heldentod der Camilla, und die sentimentale Liebe der Lavinia. Die Structur seines Gedichts ist für das künstliche Epos, namentlich der Romanischen Völker, normal geworden und hat auch in der That gezeigt, wie sich auf einen engen Raum eine große Mannigfaltigkeit geschickt zusammendrängen läßt, z. B. die Erzählung, welche Aeneas der Dido von der Zerstörung Troja's macht; die Beschreibung der Wettspiele im fünften Buch; die visionaire Schilderung der Römischen Geschichte,

als Aeneas in die Unterwelt herabsteigt und dergl. mehr. Auch die nichts weniger als mythische, sondern verständig berechnende Weise, mit welcher die Götter von Virgilius dargestellt sind, ist für alle ähnliche Compositionen das Muster in der sogenannten Maschinerie des Wunderbaren geworden. Die Götter sind eben nicht mehr individuelle Mächte, wie bei Homer, sondern allegorische Abstractionen. Endlich hat Virgilius auch die epische Nothwendigkeit in jene tragische Richtung gewendet, welche sie dem dramatischen Schicksal ähnlich macht. Alle diese Eigenthümlichkeiten, durch welche Virgil verliert, so bald man ihn mit dem Homer vergleicht, sind zugleich diejenigen, durch welche er als erfinderischer höfischer Kunstdichter gewinnt. — Die Alexandrinischen Epiker aber ließ er durch die Energie seines Römersinnes hinter sich, der ihn als die ersten Worte seines Epos aussprechen ließ, daß er die Waffen und den Mann besinge, der zuerst von Troja nach Italien gekommen sei und die Lateinischen Reiche begründet habe. Aeneas ist der politische Held, der, aus einem untergehenden Reiche flüchtend, mit Klugheit und Muth einen neuen Staat stiftet. Diese Staatengründung ist die eigentliche Idee der Aeneis. Auch Dido, welcher Aeneas in dem für Rom später so verhängnißvollen Karthago den Untergang Troja's erzählt, hatte ihr Reich selbst begründet. Der Charakter des Pius Aeneas hat daher zwar einzelne Aehnlichkeiten theils mit Achilleus, theils mit Odysseus, ist aber ein specifisch anderer, ein staatskluger. — Außer diesen großen Werken hinterließ Virgilius noch mehre kleinere Gedichte: Culex, Ciris, Copa, Moretum, Epigramme und Anderes, die man gewöhnlich unter dem Namen der Catalecta zusammenstellt.

Würdig steht neben Virgilius sein Freund Q. Horatius Flaccus, 65—8 v. Chr., aus Venusia. Unter den Augen seines Vaters in Rom erzogen, zu Athen ausgebildet, Theilnehmer an der Schlacht bei Philippi, bald dem Mäcenas empfohlen und durch ihn mit den edelsten und mächtigsten Männern seiner Zeit verbunden, lebte er doch weniger im Rausch der städtischen Geselligkeit, als im behaglichen Aufenthalt seiner Sabinischen Villa bei Tibur. Seinen Ruf begründete er durch die Satire: Sermonum Libri II. Ihnen folgten die Epoden nach dem

Archilochos; diesen drei Bücher Oden, zu denen er später eine vierte Sammlung nebst dem Carmen saeculare gesellte, ein Hymnus auf den Apollo und die Artemis, den er auf Verlangen des Augustus 17 v. Chr. zur Säcularfeier verfaßte. In voller Kraft dichtete er die Epistel an die Pisonen, die sogenannte ars poëtica, worin er die faden Dichterlinge züchtigte, das Wesen und die Formen der Poesie mit großer Einsicht darlegte und der neuen Kunstschule ihr Ziel in summarischen Lehren und Rathschlägen vorzeichnete. Zuletzt gab er noch zwei Bücher Episteln, ein ebenso gemüthliches als durchdachtes Handbuch der Lebensweisheit mit Einmischung literarischer Erörterungen. Der Adel Römischen Bürgersinns, der sich in Horaz mit selbstbewußter Kraft und Würde ausspricht, durchdringt seine lyrischen Gedichte mit eigenthümlicher Innigkeit, wenn sie auch in der Form die glückliche Einheit ihrer Griechischen Vorbilder öfter vermissen lassen. Vollkommen selbstständig erscheint er in der satirischen Sittenschilderung. Seine Sermone und Episteln geben uns die geistreichsten Bilder der gesellschaftlichen Verhältnisse des damaligen Roms; sie sind ebenso anschaulich im Ausdruck, als frei und treffend im Urtheil. Die heitere und feingebildete Ironie des vielerfahrenen Weltmannes hat diesen Dichtungen für alle Zeiten ein unvergängliches Interesse verliehen. Nicht die erotischen Oden, in denen der Römer, mit den Hellenen verglichen, steif oder derb auftritt, sondern die patriotische Begeisterung und die Kritik der entartenden Gesellschaft von einem aufgeklärten, wahrhaft humanen Standpunct aus haben den Horaz seit jeher zum Lieblingsdichter edler und gebildeter Menschen gemacht. Mit Recht hat man den Homer und Horaz als die sich ergänzenden Gegensätze aufgefaßt. Homer, der Dichter der schönen Natur, hat die bürgerliche Gesellschaft und ihre Corruption noch vor sich; Horaz, der Dichter des Staats und der Gesellschaft, hat die Natur hinter sich und erhebt sich über die schon grassirende Corruption durch eine Bildung, welche wieder Natur zu werden strebt. Homer ist in seiner allschauenden Phantasie universell, Horaz in seiner Combination des Nächsten mit dem Entlegensten kosmopolitisch. Die Römischen Adler, die an den Grenzen der Parther und der Numidier, wie der

Scythen und Geten flattern, sind der beständige Hintergrund seiner umschwärmenden Reflexion.

Virgil und Horaz sind der Mittelpunct der Römischen Poesie und Horaz noch mehr, als Virgil. Die Isolirung des gebildeten Privatlebens ist bei ihnen erst im Entstehen begriffen. In den Elegikern dieser Epoche brachte sich dieselbe zur entschiedenen Geltung. Die Römische Elegie war auch Nachahmung der Griechischen, natürlich aber nur als der erotischen. Jedoch brachte sie eine Kraft der Empfindung und eine Großheit des Blicks hinzu, welche der Nachahmung einen eigenthümlichen Reiz erschafften. Wie die Römische Satire öfters elegisch wird, so wird die Römische Elegie öfters didaktisch und satirisch, vornämlich aber idyllisch. Catull ist in den seiner Lesbia gewidmeten Gesängen der Anfänger der Römischen Elegie. Gallus, den Virgil so hoch stellte, schrieb 4 Bücher Amores an seine Lycoris, die als Tänzerin Cytheris hieß, mit wahrem Namen Volumnia. Sie sind verloren gegangen. Albius Tibullus aus Rom um 30 v. Chr. erwarb sich die Gunst des Messala Corvinus, den er auch auf seinen Feldzügen begleitete, und lebte später in gemüthlicher Zurückgezogenheit auf seiner Villa bei Pedum. Wir besitzen unter seinem Namen 4 Bücher Elegien, von welchen die des Lygdamus an die Neära für unächt von einem Nacheiferer des Tibullus, die jedoch des Cerinthus und der Sulpicia, IV, 2—14, für ächt gehalten werden. Tibull liebte zuerst eine gewisse Delia, die er aber, aus dem Feldzug nach Aquitanien heimkehrend, verheirathet fand. Nun warf er sich in die Arme des schönen Knaben Marathus, der sich aber in eine Frau verliebte. Endlich fesselte ihn die Nemesis, die sich jedoch einem reicheren Nebenbuhler überließ, nachdem der Dichter schon, sie zu gewinnen, sein Erbgut hatte verkaufen wollen. In der Schilderung der Reize des Landlebens und weicher, wehmüthig feierlicher Gefühle ist Tibull classisch. (O. F. Gruppe: die Römische Elegie I. Leipzig 1838, hat scharfsinnig den Zusammenhang der einzelnen Elegien nachgewiesen, wie sie sich zu kleinen Romanen gruppiren. Wenn er aber in Tibull das Centrum der Römischen Dichtkunst überhaupt erblicken will, so ist das eine Ueberschätzung des Dichters.) Wenn Tibull in seiner Liebe sich

zärtlich verschämt zeigt, so folgte ihm der Meister in der unverschleierten Darstellung leidenschaftlicher Wollust, Sextus Aurelius Propertius, aus Hispellum in Umbrien, der 16 v Chr. starb. Er hatte in den Bürgerkriegen seine Güter verloren, fand aber an Mäcenas einen nachdrücklichen Schutz und scheint meistens in Rom gelebt zu haben. In den 4 Büchern seiner Elegien ahmte er besonders den Philetas und Kallimachos nach und mischte, wie sie, auch mythische Elemente in seine Dichtung. In die Geheimnisse der Liebe weihete ihn die artige Lycinna ein. Ernstlich aber beschäftigte ihn die schöne und vielseitig gebildete, allein auch leichtsinnige Hetäre Cynthia, welcher er jedoch ebenfalls nicht in dem Grade treu war, daß er nicht, wenn sie verreist war, sich für ihre Entfernung bei andern Mädchen sollte schadlos gehalten haben, wie er selber mit vieler Laune erzählt.

Der genialste Dichter nicht nur dieser Epoche, sondern der Römischen Poesie überhaupt war Ovid. In ihm erreichte die höfische Kunstpoesie ihre höchste Vollendung. Er würde nicht nur der genialste, sondern auch der größte Römische Dichter sein, wenn er in seiner Tendenz Römischer hätte sein können. Aber diese Tendenz hatten Virgil und Horaz schon ausgebeutet und so blieb ihm nur die Poesie des heitern Selbstgenusses und der gebildeten Weltanschauung. Publius Ovidius Naso aus Sulmo im Pelignischen, 44 vor bis 16 n. Chr., ward in Rom und auf Reisen in Griechenland und Asien gebildet, bekleidete nur auf kurze Zeit einige Ehrenstellen und lebte sodann ganz seinen Neigungen. Augustus exilirte ihn nach Tomi, wahrscheinlich, weil er seine Enkelin in den Armen eines Sclaven getroffen hatte, der ihn als Zeugen angab. Er starb in der Verbannung. Schon früh dichtete er die Heroiden, erotische Elegien mythischer Personen, eine der gemachtesten Dichtarten, die sich ersinnen läßt. Ovid vindicirt sich die Ehre ihrer Erfindung. Von den 21 uns übrigen mag nur die Hälfte ächt sein, allein eben die Nachahmungen beweisen den Beifall, welchen sie hatten. Hierauf gab er 3 Bücher Amores, erotische Elegien, welche sich auf die räthselhafte Person der üppigen und lüsternen Corinna beziehen. Ihnen folgten die anmuthigen, jedoch unvollendeten Medicamina faciei. Ein ganz außerordentliches,

vollkommen originelles Werk war seine Ars amandi: die Kunst, zu lieben, in 3 Büchern, denen er die Heilmittel der Liebe: remedia amoris, gleichsam eine Kritik jenes Systems, nachschickte. Die Ars amandi, die im ersten Buch zu wählen, im zweiten zu gewinnen, im dritten zu erhalten lehrt, ist eine höchst correcte Schilderung des gesammten gesellschaftlichen Lebens des damaligen Roms von einer so großen Treue und Feinheit umfassender Beobachtung, daß dieselbe den sinnlich-socialen Verkehr der Männer und Frauen inmitten luxuriöser Hauptstädte für immer gezeichnet hat. Gleich bewundernswürdig sind seine 15 Bücher Metamorphosen, die er schon im Beginne des Exils vollendete. Nur die selbst eklektische Religiosität eines Römers konnte eine solche populäre Mythologie hervorbringen. Was er hierbei den Metamorphosen des Griechen Parthenios, eines Freundes Virgils, verdankte, können wir nicht beurtheilen. Er beginnt darin mit der Beschreibung des Chaos und endet mit dem Tode des Julius Cäsar. Mit sicherm Tact wählt er aus der unendlichen Sagenfülle diejenigen aus, welche ein universelles Interesse besitzen und durch einen allgemein menschlichen Gehalt für alle Zeiten ansprechend sind. Mit größter Leichtigkeit weiß er die Sagen untereinander durch die passendsten Uebergänge zu verknüpfen. Bald findet sich eine Aehnlichkeit zwischen der vorhergehenden und der nachfolgenden Geschichte; bald beziehen sich mehre Vorfälle auf denselben Gott oder Helden; bald führt das wahren Mythen gemeinsame Local die Erzählung weiter. Zuweilen werden die Verwandlungen als Hymnen gesungen, zuweilen im Gespräch beigebracht, zuweilen von den Frauen in Teppiche gewebt, u. s. w. Der Styl ändert sich nach dem Charakter einer jeden Erzählung und vereinigt im Allgemeinen den feierlichen Ton des Epos mit der Zwanglosigkeit einer fließenden Prosa auf die anmuthigste Weise. Man kann Ovids Metamorphosen der Dichtung des Somadeva bei den Indiern vergleichen. Sie sind der cyklische Abschluß der ganzen antiken mythischen Epik. — Gleichzeitig mit ihnen gab Ovid eine poetische Erklärung des Römischen Festkalenders heraus: 6 Bücher der Fasten. Die andere Hälfte des Kalenders kam nicht in Umlauf. Dies Werk wird gewöhnlich durch den Glanz der Metamorphosen verdunkelt, allein es ist

in seiner Beschreibung der Götter, der religiösen Sagen und Feste der Römer eigentlich noch origineller. Man kann es in seiner Malerei des Landlebens den Idyllen Tibulls und den Georgica Virgils an die Seite stellen. Hatte Ovid in den Amores das Tagebuch seiner schwelgerisch genießenden Liebe geschrieben, so dichtete er in der Verbannung die rührenden Elegien: 5 Bücher Tristien und 4 Bücher Episteln aus dem Pontus. Sie sind, wie Alles bei Ovid, voll von Gefühl und beweglichster Phantasie, allein doch etwas gedrückt und vom Gram wie vom Alter durchkältet. Gegen einen Kritiker schrieb er noch zu seiner Vertheidigung ein Gedicht: Ibis, das er formell einem ähnlichen des Kallimachos nachahmte.

4) Die Satire.

In der Panegyrik der höfischen Kunstpoesie wurde das Glück des Römischen Staates gepriesen, von einem Augustus beherrscht zu werden. Auch von den Elegikern geschah dies, wenn gleichwohl der unmittelbare Gegenstand des Preises nicht direct Augustus, sondern Mäcenas, Messala u. s. w. war. Den Panegyricus des Tibullus auf den Messala besitzen wir noch. Die Gelegenheit zu solchen Ergüssen fand sich überall. Ovid z. B. im ersten Buch seiner Kunst zu lieben spricht von den prachtvollen Schauspielen, welche Augustus dem Volke gebe und knüpft daran sofort eine Vision der neuen Siege, zu welchen der Cäsar bis zu Indiens Grenze hin sich rüste. Weitläufig malt er den Pomp seines Triumphzuges bei der einstigen Rückkehr aus. Den Orkus selber versteht Virgil zur Anknüpfung der ausgesuchtesten Schmeicheleien zu benutzen u. s. w. Aber wie sehr die Dichter das Glück der Zeiten priesen, so konnte sich ihnen doch der Sittenverfall Roms nicht verbergen. Als Historiker hat Tacitus diesen Verfall mit unvergänglichen Farben geschildert, als Poet Titus Petronius aus Massilien, eine Zeitlang Proconsul in Bithynien, später an Nero's Hof Festordner, woher er den Beinamen Arbiter empfangen haben soll. Eine Intrigue des auf ihn neidischen Tigillinus nöthigte ihn, sich selbst zu morden, was er, nach dem

Bericht des Tacitus, auf eine sinnreiche Weise unscheinbar vollbrachte. Wir besitzen von ihm ein Werk: Libri Satiricon, dessen Auffassung den größten Schwierigkeiten unterliegt, sobald man es nach den gewöhnlichen Kategorien behandeln will und nun zu streiten beginnt, ob es ein Roman oder eine Satire, eine wirkliche Geschichte oder eine Fiction sei. Der Inhalt ist in seinen Grundzügen sehr einfach. Ein junger Mensch, Encolp, liebt mit sentimentalster Schwärmerei einen schönen Knaben, Giton. Ein anderer junger Mann, Ascylt, und eine junge Frau, Tryphäna, verlieben sich ebenfalls in Giton, so daß Encolp in beständiger Eifersucht und Sorge um seinen Liebling lebt. Diese jungen Leute besitzen aber nichts. Sie stehlen gelegentlich oder sie schmarotzen oder lassen sich als Liebhaber unterhalten, wie z. B. den Encolp wieder ein reicher Mann, Lycas, liebt. Als Schmarotzer machen sie auch ein großes Gastmahl mit, welches ein aus dem Sclavenstand zu großem Reichthum gelangter Emporkömmling Trimalchio gibt. Um sich den üblen Verwicklungen ihrer Lage zu entziehen, gehen sie mit Eumolpus, einem belletristischen Rhetor, dessen Bekanntschaft sie in einer Badstube machen, zu Schiffe. Aber dies Schiff gehört, was sie nicht wußten, dem Lycas, der sich selbst mit seiner Frau, jener Tryphäna, darauf befindet. Neue und ärgere Verwicklungen entstehen daraus. Ihnen durch einen Schiffbruch endlich entronnen, gehen sie auf den Vorschlag des Eumolpus ein, in Crotona systematisch von Erbschleicherei zu leben. Hier erfahren sie nun viele Abenteuer, Encolp besonders mit einer höchst wollüstigen Dame, Circe. Indessen werden die Crotoniaten gegen Eumolp mißtrauisch. Encolp entflieht noch zu rechter Zeit mit seinem Giton und mit der Zofe Circe's, der schönen, leidenschaftlich in ihn verliebten Chrysis. Hier endet das Buch. Es ist selbst aus dieser oberflächlichsten Skizze ersichtlich, daß das Verhältniß des Encolp zum Giton dasjenige ist, was den Faden des Ganzen ausmacht. Dies Verhältniß widert uns an, denn es ist ein päderastisches. Encolp liebt den Giton aufs Zärtlichste, aber auch aufs Sinnlichste. Daß einem Autor die aus solcher Liebe hervorgehenden Situationen zu malen nicht widerstand, müssen wir uns aus der Allgemeinheit der Sittenverderbniß jener Zeit erklären. Die Knaben-

liebe kommt ja auch in den Eklogen Virgils vor, wo der Schäfer Corydon für den schönen Alxis brennt. Sie ist dem Horaz nicht fremd. Sie kommt in den Elegien Tibulls vor, der den Marathus liebt. Sie ist also damals an sich nichts Außerordentliches. Die Art und Weise aber, wie eine solche Liebe hier mit cynischem Detail beschrieben wird, hat für uns etwas ganz Widerwärtiges, was freilich den Mönchen die Schrift des Petronius höchlich empfohlen haben soll. Das Element, in welchem Petronius sich bewegt, ist die schlechte Wirklichkeit des damaligen Weltlaufs, die er so getreu daguerrotypirt hat, daß sein Buch eine der reichsten Fundgruben unserer antiquarischen Kenntnisse des Privatlebens der Römer zur Kaiserzeit im ersten Jahrh. nach Chr. geworden ist. Aber diese empirische Treue würde die Widrigkeit des grellsten Cynismus nicht vermindern, wenn nicht die Komik eine Versöhnung damit bewirkte. Die Satirika Petrons haben eine objective Komik, die in den Contrasten der Situationen liegt. Sie macht sich daher nicht von Außen her bemerklich, sondern wirkt ganz ansprüchlos nur von Innen heraus. Von dieser Seite besitzen wir aus dem ganzen Alterthum nichts Aehnliches. Hat man aber einmal diesen Begriff der beispiellosen Composition gefaßt, so entdeckt man, mit welcher Kunst sie entworfen und durchgeführt ist. Die Charaktere der spielenden Personen sind mit dramatischer Lebendigkeit geschildert. Der halbgebildete Trimalchio, der mit seiner dürftigen Bildung und mit seinem unverschämten Reichthum auf die plumpste Weise prunkt, der überbildete Eumolpus, der Jedermann mit seinen Versen verfolgt, sind köstliche Schöpfungen. Das Gastmahl des Trimalchio gehört zu den genialsten Productionen. Wie unendlich komisch wirkt es nicht, daß Trimalchio in seiner Trunkenheit endlich seine Leichenfeier zu seinem Vergnügen veranstaltet. Ein Diner der schwelgerischsten Art schließt mit einer Leichenfeier! Doch noch nicht völlig. Als Alles in der Besoffenheit weint und die Sclaven die Todtenmusik ausführen, bläst der eine derselben so wüthend in das Waldhorn, daß die Löschmannschaft glaubt, es sei Feuer in Trimalchio's Hause ausgebrochen. Sie stürmt daher mit Aexten und Wassereimern herbei und dringt mit Getümmel in den Saal. Welch' eine überaus lächerliche Situation! Gewöhnlich

wird nur die Geschichte der Wittwe von Ephesus als eine der trefflichen Novellen angeführt, die Petronius erzählt, aber es ließen sich eine Menge anderer Züge von ihm anführen, die nicht weniger Werth haben. Auch Gespenstergeschichten von Währwölfen u. s. w. werden vorgetragen. Von den eingelegten Versen wird in der Regel das Gedicht auf die Bürgerkriege angeführt, welches Eumolpus declamirt, aber es wird nicht erwogen, wie groß seine Wirkung im Zusammenhang ist, denn eben dieser Eumolpus, der in so pathetischen Worten von Tugend und Laster declamirt, ist nebenbei ein ganz verlogener Lump, der das Kunststück ausführt, auf Kosten Anderer zu leben, welchen er einbildet, daß er große Güter in Africa besitze. Der Priapeische Roman hat daher zwar mit Petron seinen Anfang genommen, aber viele Scenen desselben sind mit Austilgung der verletzenden Nudität und grandiosen Schamlosigkeit in den komischen Roman der Spanier und Franzosen übergegangen, welche letztere vom Petron nicht weniger als sechs Uebersetzungen veranstaltet haben. Von den vielen sich widersprechenden Urtheilen über Petronius können wir daher nur mit dem von V. Schmidt, Wiener Jahrb. XXVI, 49—51, übereinstimmen. Nach ihm ist das Buch zwar verstümmelt auf uns gekommen, aber man ist dennoch genöthigt, die Meisterschaft in Darstellung sinnlichen Genusses und animalischer Wohlbehaglichkeit, auch während man sie verabscheuen muß, anzustaunen. Und dabei schwebt jene leise, feine Ironie hinter den Zeilen dieses Buchs, welche allen gebildeten, vornehmen Männern von Petronius Denkart in allen Zeiten eigen ist, besonders aber den epikuräisch philosophirenden Römern der Kaiserzeit natürlich sein mußte. So haben wir denn hier keine Halbheiten, keine schmählich lockende und doch nicht befriedigende Lüsternheit, keine wollüstigen Schilderungen, die durch einen verächtlichen Tribut an Schamlosigkeit und gute Sitte die Erlaubniß sich zu erschleichen suchen, unter ehrlichen Leuten zu erscheinen: bei Petronius ist Alles keck, groß und frech, und so ziemt es sich für den Vertrauten und Rath eines Kaisers, der zu seinem Vergnügen seine Hauptstadt anzündete.

Diese kolossale Entsittlichung, deren treues, mit lustigen Schelmereien durchwobenes Bild Petronius uns aufbehalten hat,

gab der Satire der Kaiserzeit ihren einzigen furchtbaren, unermeßlichen Stoff. Von dieser Seite läßt sich keine andere Satire mit der Römischen vergleichen, allein in poetischer Hinsicht läßt sich doch nicht daraus folgern, wie Hegel gethan hat, daß nur die Römische Satire dem Begriff dieser Kunstform entspreche (Aesthetik, 1837, II, 116 ff.). Hegel faßt die Satire als Auflösung des classischen Ideals. Hätten wir noch die Satire des Archilochos übrig, so würde er gewiß nicht so geurtheilt haben. Die Satire ist nicht sowohl eine abgesonderte Kunstform, als eine Stimmung, die zu ihrer Darstellung sich in alle Formen der Poesie einlassen kann. Diese Stimmung besteht in der Richtung des Gemüths, die Gegenwart an dem Begriff des Ideals zu messen und, als ihm incongruent und widersprechend, zu verurtheilen. Die Satire muß daher die Schilderung der Corruption in sich aufnehmen, denn an ihr entzündet sich der Zorn des edlen Gemüths, das sich mit Abscheu von der empirischen Nichtswürdigkeit abwendet und sich nach bessern Zuständen sehnt, mit dieser Wendung daher auch oft ins Idyllische oder Elegische übergeht. Die Römer waren ein praktisches, verständiges Volk. Die moralische Kritik war von jeher bei ihnen einheimisch. Die Satire hat von ihnen ihre welthistorische Benennung erhalten. Ennius, Lucilius, Varro, Horatius, erhoben sie stufenweise zur Höhe der Kunstpoesie. Ennius dichtete seine 4 Bücher Satiren noch in mannigfach wechselnden Versmaaßen, Lucilius kleidete sie in den Hexameter, Horatius entfaltete sie zu socialen Genrebildern. In der Herbheit des Lucretius waltet auch ein satirischer Zug, noch mehr aber in den Figuren und Sentenzen des Lustspiels. Didaktische Gedichte neigten sehr begreiflich zur Satire, wie die Dirae des Grammatikers Valerius Cato und wie die Disticha de moribus ad Filium in 4 Büchern vom sogenannten Dionysius Cato, die als Schulbuch sehr gebraucht und im Mittelalter zu einem Handbuch christlicher Gnomik umgewandelt wurden. Aulus Persius Flaccus aus Volaterrä in Hetrurien, 34—62 n. Chr. bildete sich in Rom unter dem Stoiker Annäus Cornutus und hinterließ 6 Satiren in einer schwierigen und dunklen Sprache. Seine Gegenstände sind fast die nämlichen wie die der Horazischen Satire, aber seine Darstellung ist nicht sowohl eine

poetiſche Abſpiegelung der in ihren Widerſprüchen ſich ſelbſt zerſtörenden Zeit, als vielmehr eine ins Trockene fallende Abhandlung im Sinne der ſtoiſchen Philoſophie. Poetiſcher zeigt ſich Decimus Junius Juvenalis, unter der Regierung des Kaiſers Claudius zu Aquinum geboren, eine Zeitlang zu Rom als Rhetor lebend. Erſt unter Domitian trat er mit Satiren auf, fand aber bei Hadrianus Anſtoß und ward von ihm nach Aegypten verbannt, worüber er ſich zu Tode grämte. Von den 16 ſeiner noch übrigen Satiren wird die letzte für unächt gehalten. Juvenal rügt mit lauterer Geſinnung und bitterm Zorn alle Laſter der verſunkenen Zeit, ſo daß gegen das Nachtſchwarz ſeiner Schilderungen die Erzählungen des Petronius relativ als eine noch unſchuldvolle Welt erſcheinen (vergl. H. Düntzer: Die Römiſchen Satiriker. Braunſchweig 1846.) Man hat die Sage, daß der Baſiliſk, wenn er ſein eigen Bild im Spiegel erblicke, ſich den Tod erſchaue. So möchte man behaupten, daß die Satire Juvenals die Sittenloſigkeit des erſten Jahrhunderts n. Chr. in ihrer ganzen Verworfenheit enthüllt habe, um mit dieſem Maximum ethiſcher Indignation ihr Richteramt niederzulegen. Ueber den Abgrund ſcheußlicher Unzucht hinaus, den die ſechste Satire namentlich eröffnet, läßt ſich nur noch entweder der Untergang oder die Reform eines ſolchen Geſchlechts denken. M. Valerius Martialis, aus Bilbilis in Spanien um 40 n. Chr. geb., hat uns 14 Bücher Epigramme nicht ohne Witz und Feinheit hinterlaſſen, welche mit der Satire denſelben Inhalt gemein haben. Das Charakteriſtiſche an ihnen iſt aber, daß ſie nicht ſelten das Wohlgefallen des Dichters an dem Laſter verrathen. Perſius und Juvenal ſind von wirklich ethiſchem Pathos durchdrungen, Martial iſt frivol, wie er denn auch als Menſch durch zügelloſe Schmeichelei gegen Vornehme ſich wegwarf. Für das Epigramm boshafter Invective und cyniſcher Lüſternheit iſt er Spätern der Führer geworden.

Wir könnten hier die Satire verlaſſen, allein es fallen in ihren Geſichtskreis noch zwei Erſcheinungen, die der Form nach freilich andern Gebieten angehören. Die eine derſelben iſt die Tragödie der Kaiſerzeit. Tragödien zu dichten, gehörte ſeit Attius zu den Beweiſen äſthetiſcher Cultur, an denen es ein aufſtrebender

junger Römer damals nicht fehlen ließ. Attilius schrieb eine Elektra, Cicero eine Elektra, eine Erigone und Trojanerinnen, J. Cäsar einen Oedipus, O. Augustus einen Ajax und einen Achilles, Ovid eine Medea, L. Varius einen Thyestes u. s. w. Die rhetorische Declamation mit ihrer hohlerhabenen Phrase war unstreitig der eigentliche Charakter dieser Stücke. Das Ballet, welches durch Pylades und Bathyllus eine außerordentliche Höhe erreichte, stellte die recitirende Tragödie durch ihre Kunststücke in Schatten. Lukianos in seiner Schrift über den mimischen Tanz erzählt, daß ein einziger Pantomime allein ganze Tragödien mit hinreißendem Effect spielte. Tänzerinnen: Mimae, mußten, wenn das Publicum es forderte, ihre Gewänder abwerfen, und ganz entkleidet vor den Zuschauern tanzen. (H. Alt: Theater und Kirche, 1846, 281.). Die Gladiatorspiele gewöhnten an die heftigsten Erschütterungen, weil sie den wirklichen Tod vor Augen stellten. Mit solchen Genüssen konnte die Poesie nicht mehr concurriren. Man dichtete die Tragödien daher wohl nur als Lesedramen und verzichtete von vorn herein auf ihre Aufführung. Dieser Umstand erklärt Vieles in ihrer Composition, z. B. die Vorneigung zu langen Monologen. Wir haben noch zehn solcher auf die Declamation berechneter Tragödien übrig. Neun davon mögen dem Philosophen L. A. Seneca, dessen Namen sie tragen, wirklich angehören. Es sind: die Phönissen, Hippolytus (Phädra), die Trojanerinnen (Hecuba), Medea, der rasende Hercules, Thyestes, Oedipus, Agamemnon und der Oetäische Hercules. Die zehnte, Octavia, mag einem jüngern Rhetor angehören, weil darin Seneca selbst und Nero als handelnde Personen vorkommen. Daß die erstern nun nicht von dem Philosophen Seneca sollten verfaßt sein, ist ein innerer Grund wenigstens nicht vorhanden. Seneca war Stoiker und die reichlichen Sentenzen dieser Dramen sind sämmtlich im Geist der Stoa gedacht. Seneca schrieb als Philosoph gern in Antithesen und gerade in solchem Styl sind die Verse dieser Tragödien mit rhetorischem Schwulst gedichtet. Man kann dies Drama die Tragödie des Schreckens nennen, was den Inhalt und die Anlegung der Situationen betrifft, welche ächt Römisch aber ganz Ungriechisch auch die blutigsten Effecte nicht scheuen. Und

man kann es die Tragödie der mit ihrem Pathos kokettirenden Rhetorik nennen, was die Form angeht, welche durch ein Uebermaaß der Energie des Ausdrucks uns beſtändig in das Gefühl des Ungeheuren verſetzen möchte. Dem Weſen nach unterſcheidet ſich dieſe Tragödie daher nicht von der Satire eines Juvenal. Sie ſtellt dieſelben Verbrechen, Ehebruch, Mord u. ſ. w. mit derſelben Reflexion dar. Sie muß an ihrer Zeit, wo ein Nero ſelber das Theater betrat, nicht aber an den Idealen des Griechiſchen Dionyſoscultus gemeſſen werden. Die Phraſe des moraliſchen Ideals culminirt in ihren ſtoiſchen Pointen.

Die andere Erſcheinung, welche noch hieherfällt, iſt der goldne Eſel des Apulejus. A. Lucius Apulejus wurde im zweiten Jahrh. n. Chr. zu Madaura in Afrika geboren, in Karthago, Athen und Rom gebildet, und bekleidete in Madaura verſchiedene öffentliche Würden, ſo wie er auch dort, in Karthago und in Oea philoſophiſche und rhetoriſche Vorträge mit großem Glück hielt. Eine Anklage auf Zauberei, in welche ihn der Neid ſeiner Verwandten verwickelte, ſchlug zu ſeinen Gunſten aus. Dies geſchah unter Antoninus Pius, der 161 ſtarb. Wann und wo Apulejus geſtorben, wiſſen wir nicht. Seinen wiſſenſchaftlichen Werth hat A. Stahr gewürdigt in ſeiner Schrift: Ariſtoteles unter den Römern, Leipzig 1834, 138 ff.; den Inhalt des goldenen Eſels Gregorovius a. a. O. 189—195. Apulejus nannte ſein Buch: Metamorphoseos sive Tabularum Milesiarum de asino Libri XI. Eine beſondere Erfindungsgabe hat er nicht bewieſen. Er folgte, da er ſelbſt die Mileſiſchen Fabeln auf dem Titel erwähnt, wahrſcheinlich dem Patrenſiſchen Lukios, von welchem wir in dem Lukios des Lukianos wohl nur einen elegant geſchriebenen Auszug beſitzen, der jedoch mit der Geſchichte des Apulejus, kleine Abweichungen ausgenommen, Schritt vor Schritt übereinſtimmt. Der Held des Romans reiſt nach Theſſalien, dem Mutterlande der antiken Zauberei. Die Zofe einer der Magie ergebenen Dame, in deren Hauſe er wohnt, läßt ihn durch einen Thürſpalt zuſehen, wie ſich dieſelbe in einen Vogel verwandelt, indem ſie ſich mit Salbe beſtreicht. Er will dies Experiment nachmachen, allein die geliebte Zofe vergreift ſich und die Salbe, mit welcher er ſich einreibt, macht ihn zum

Esel. In dieser Gestalt hat er bei Räubern, Landleuten, Bäckern und bei Priestern der Syrischen Göttin seltsame Abentheuer zu bestehen, unter denen auch die Sodomiterei vornehmer Damen nicht fehlt. Als ihm aber ein solcher Act auf dem Theater zugemuthet wird, empört sich seine Schamhaftigkeit in solchem Grade, daß er eine Nacht im köstlichsten Mondschein schlaflos umherirrt. Zum Glück weiß er, daß das Fressen von Rosenblättern ihm die Menschengestalt zurückgeben würde. Als er daher am Morgen eine mit Rosenkränzen geschmückte Procession kommen sieht, die ein Isisfest begeht, greift er kühn zu. Der Priester läßt ihn ahnungsvoll gewähren und er wird wieder ein Mensch, der sich als solcher auch legitimirt. Lukianos schließt seine Geschichte damit, daß er ihn noch einmal der Dame, die an ihm als Esel besonders Wohlgefallen gefunden, sich vorstellen läßt, von ihr aber, da er ihrer maaßlosen Sinnlichkeit nicht mehr entspricht, mit Schimpf aus dem Hause gesagt wird. Diesen satirisch frivolen Ausgang hat Apulejus vermieden. Er läßt seinen Helden selbst Priester der Isis werden und in Rom mit geschorener Glatze ihrem Cultus aus Dankbarkeit sich widmen. Die Satire liegt bei diesem Roman, wie bei Petronius, in der Geschichte selber. Sie wird nicht ausdrücklich ausgesprochen. Die Darstellung ist klar, weich, zuweilen üppig, ohne satirische Bitterkeit, ohne moralisirende Reflexionen. Eine Menge Scenen der Geschichte sind auch gar nicht etwa wollüstig, vielmehr komisch. Dennoch ist die satirische Tendenz des Romans zweifellos. Er verspottet den *Aberglauben an die Magie*, er stellt die *viehische Wollust* der übersättigten reichen Damen an den Pranger, er geißelt das *betrügerische* Treiben der Metagyrten, jener landstreicherischen Priester der Syrischen Göttin. Und für diese Tendenz enthält das Werk des Apulejus eine meisterhafte Episode, von welcher wir freilich nicht wissen können, ob er sie auch schon im Griechischen Original vorfand. Dies ist der Mythus von *Amor und Psyche*, welchen er von einer Alten einem jungen Mädchen zur Tröstung erzählen läßt, das von Räubern in ihre Höhle geschleppt ist. Dieser Mythus hat einen tiefen symbolischen Gehalt, durch welchen er zur Geschichte des Esels den geraden Gegensatz ausmacht. Seine Hauptmo-

mente sind die Mißhandlung und Zurücksetzung der ebenso schönen als liebenswürdigen Psyche durch ihre Schwestern (die Aschenbrödelsage), die Neugier Psyche's, ihren Gatten, der sie beseligt, in seiner wahren Gestalt kennen zu lernen, da die auf ihr Glück neidischen Schwestern ihr einreden, daß derselbe ein Ungeheuer sei (die Lohengrinsage); die Strafe Psyche's durch Aphrodite in einer Stufenfolge harter Arbeiten; endlich ihre Erlösung, die Wiedervereinigung mit Eros und die Unsterblichkeit im Kreise der Götter. Die Läuterung des Gemüths von aller Sinnlichkeit und Selbstischkeit durch die Treue göttlicher Liebe ist unstreitig der Kern dieses herrlichen Mythus, den Apulejus, ein Anhänger der Platonischen Philosophie, mit sichtlicher Wärme und Sorgfalt ausführlich dargestellt hat. Die ideale Romantik dieser Metamorphosen der Seele — Psyche heißt ja Seele — steht der grotesken Satire der Metamorphose in die Thiergestalt als der Standpunct gegenüber, von welchem diese selber beurtheilt und verurtheilt werden muß. Die wahre Magie ist nicht die Kunst Thessalischer Hexen, sondern der Zauber inniger und reiner Liebe, die auch in Leiden ihre Treue bewährt und uns zum Himmel emporhebt.

---

5) Die Belletristik.

Nach dem Zeitalter des Hadrianus versank die Poesie immer mehr. Das moralische Ideal hatte in dem Pius Aeneas des Virgil, in den Oden des Horaz, welche den Weisen feiern, den auch die Trümmer des zusammenbrechenden Weltalls nicht erschrecken würden, in den Idyllen Tibulls, in der satirischen Schilderung des unsittlichen Weltlaufs durch Varro und Horaz, durch Persius und Juvenal, in der stoischen Declamation der Senecaschen Tragödie sich erschöpft. Ein Kaiser sogar, Marcus Aurelius Antoninus, der 180 starb, stellte moralische Betrachtungen über sich selbst an, die noch auf uns gekommen sind. Die Beschäftigung mit der Dichtkunst wurde daher nur noch eine Angelegenheit der formalen Bildung. Die Belletristik, die schon im Augusteischen Zeitalter angefangen hatte und von welcher uns

die Briefe des jüngern Plinius so anschauliche Proben geben, wurde der einzige noch mögliche Zustand der Poesie. Man machte eben Gedichte, wie Plinius uns das kokette Bild einer solchen schöngeistigen Salon-Cultur aufbehalten hat und ein Nero sie in den riesenhaften Zügen kaiserlicher Dimensionen als die Anmaßungen eines ruhmtollen Künstlerwahnsinns darstellte. Das Gemachte mußte in einer Literatur wie die Römische doppelt gemacht erscheinen, wenn auch das Talent und der Fleiß noch manches Gelungene als einen glücklichen Zufall hervorbrachten. Sehr viel trug zur Pflege der Belletristik der Römische Buchhandel bei, der dem heutigen in vielen Puncten ähnlich war und den Ruhm der Autoren durch künstliche Veranstaltungen hervorzubringen bald genug lernte. (Ein lehrreiches und interessantes Bild des literarischen Verkehrs und des Buchhandels dieser Periode siehe in Adolf Schmidts: Geschichte der Denk- und Glaubensfreiheit im ersten Jahrh. der Kaiserherrschaft und des Christenthums. Berlin 1847, 109—155.)

Lange mühete sich der historische Sinn der Römer noch mit Epen ab. M. Annäus Lucanus aus Cordula in Spanien, 38—65, ein Enkel des Rhetors Seneca, genoß einer sorgfältigen Erziehung und in der Philosophie den Unterricht des Cornutus. Anfangs von Nero begünstigt, reizte er dessen künstlerische Eifersucht und zog sich bei der Pisonischen Verschwörung den Tod zu. Er versuchte sich in mannigfaltigen Dichtungen, erwarb aber den vorzüglichsten Ruhm durch die unvollendet gebliebene Pharsalia in 10 Büchern, worin er den Bürgerkrieg zwischen Cäsar und Pompejus bis auf des Erstern Belagerung in Alexandria mit declamatorischem Prunk darstellte. — Aehnlich, nur gleichförmiger, im Ausdruck dem Virgil nachahmend, im Inhalt historisch treu, schrieb C. Silius Italicus in 17 Büchern die Geschichte des zweiten Punischen Krieges bis auf den Triumph des Scipio Africanus. Er lebte von 25—100 n. Chr., bekleidete dreimal das Consulat, zog sich dann auf seine Landgüter in Campanien zurück und endete sein Leben durch Selbstmord. — Die Argonautica, die Varro Attacinus schon einmal dem Apollonius nachgedichtet hatte, wurden noch einmal in 8 Büchern von C. Valerius Flaccus, unter Ves-

pasianus und Domitianus, behandelt. — Eine Thebais in 12 und eine Achilleis in 2 Büchern dichtete P. Papinius Statius, 61 zu Neapel geboren, erst ein Gegenstand der Schmeichelei des Domitianus, dann von ihm zurückgesetzt und sein Leben in seiner Vaterstadt in Dürftigkeit beschließend. Glücklicher als in seinen Epen war er in seinen lyrischen Gedichten, die er in 5 Büchern unter dem Namen Silvä (Wälder) sammelte. Als Epiker malte er mit übersatten Farben, als Lyriker war er oft einfach, naiv und sogar nicht ohne Frische.

Neben dem Epos cultivirten die Römer auch noch das Lehrgedicht, größtentheils nach Alexandrinischen Vorbildern. Dem Augusteischen Zeitalter gehörten noch an Aemilius Macer, der eine Ornithogonia, Theriaca und de virtutibus herbarum; Cäsar Germanicus, der die Gedichte des Aratos; Gratius Faliscus, der Cynegetica übertrug; der jüngere Lucilius, der den Aetna besang. Wahrscheinlich dem ersten Jahrh. gehört auch Manilius an, von dessen Leben wir gar nichts wissen. Ein Lehrgedicht von ihm, 5 Bücher Astronomicon, hat sich noch erhalten. Es beschreibt im ersten Buch den meteorologischen, im zweiten und dritten den mathematischen, im vierten und fünften den symbolischen Theil der Astronomie; das sechste: vom Untergang der Constellationen, ist verloren gegangen. Es ist, wenn man den Stoff erwägt, ein vortreffliches Werk. Viel dürftiger, bei einem ächt Römischen Gegenstande, war Columella mit seinen 10 Büchern de re rustica; noch dürftiger Palladius, der 14 Bücher über das Pfropfen der Bäume in Versen schrieb. — Die Aesopische Fabel wurde in 5 Büchern von dem Thracier Phädrus, der ein Freigelassener des Augustus gewesen sein soll, in Jambische Verse gebracht, nicht ohne mannigfache Widersprüche in der Erzählung und nicht ohne Einmischung plebejischer Latinität. — Die Fabeln des außerdem völlig unbekannten Avianus sind nur 42 Phädrische Fabeln in Distichen gebracht. — Ein Terentius Maurus um 220 schrieb ein Handbuch der Metrik in Versen: carmen de literis, syllabis, pedibus et metris; — sein Zeitgenosse Q. S. Sammonicus ein Gedicht von den Krankheiten und ihrer Heilung; M. A. Olympius Nemesianus aus Karthago am Ende des 3ten Jahrh. von der Jagd und vom

Vogelfang; Avienus von den Küsten zwischen Gades bis Massilien; J. Calpurnius aus Sicilien Idyllen u. s. w. D. Magnus Ausonius aus Burdigala (Bordeaux), im vierten Jahrh. war der Lehrer des Kaisers Gratianus, bekleidete mehre Ehrenstellen, wohnte auch dem Feldzuge Valentinians gegen die Alemannen bei, kehrte aber nach dem Tode Gratians in seine Vaterstadt zurück, wo er ganz der Kunst und Wissenschaft lebte. Er hat uns eine Sammlung vermischter Gedichte von Episteln, Epigrammen, Panegyriken, Tetrastichen und 20 Idyllen hinterlassen. Die zehnte derselben, Mosella, im alten Trier gedichtet, besingt in einzelnen Stellen nicht ohne Anmuth die schon damals rebenbepflanzten Hügel eines der schönsten Ströme, aber die nüchterne Topographie des Landes, die Aufzählung der der Mosel zuströmenden Bäche, die Charakteristik der Fischgattungen in Gestalt, Farbe und Sitte sind Hauptgegenstände dieser ganz didaktischen Composition (Humboldt, Kosmos II, 22.) — Anziehender war eine Beschreibung der südlichen Küste von Gallien, welche das Reisegedicht des Claudius Rutilius Numatianus, eines Staatsmannes unter Honorius, enthielt: de reditu suo e Roma in Galliam Narbonensem Libri II. Durch den Einbruch der Barbaren von Rom vertrieben, kehrte er nach Gallien auf seine Landgüter zurück. Wir besitzen leider nur ein Fragment des zweiten Buchs, welches nicht weiter als bis zu den Steinbrüchen von Carrara führt. (Humboldts Kosmos, II, 109).

Das panegyrische Gedicht wurde immer schmeichlerischer, je elender die Kaiser und Feldherrn wurden, die es verherrlichen sollte. So die Panegyriken von P. Optatianus Porphyrius ad Constantinum; von Fl. Merobaudes: in tertium Consulatum Aetii; von Fl. Cresconius Corippus: Laudes Justini Augusti minoris u. s. w. Unter solchen Umständen ist ein Dichter, wie Claudius Claudianus im vierten Jahrh., durch Fruchtbarkeit der Phantasie, Reichthum der Bildung, Geschmack der Diction überraschend. Er war ein geborener Alexandriner, zeichnete sich im Felde aus und lebte am kaiserlichen Hof zu Ravenna, wo er besonders mit Stilicho befreundet war. Er dichtete auf diesen, wie auf den Honorius, Panegyriken, außerdem Episteln, Idyllen, Epigramme, eine unvollendete Gigan-

tomachie und ein Epos vom Raub der Proserpina. Er hatte einen so großen Ruf in seiner Zeit, daß Arcadius und Honorius ihm auf dem Trojanischen Forum zu Rom eine Bildsäule mit einer Inschrift setzten, welche verkündete, daß Claudianus das Genie des Homers und Virgils in sich vereine!

---

c) Die barbarischen Uebergangsvölker und das Gemüthsideal.

Die größte Schwierigkeit für die Geschichtschreibung idealer Gegenstände liegt darin, die innern Entwicklungsstufen einer Idee und die äußere chronologische Folge der Erscheinungen zu vereinigen. Wer uns bis hieher aufmerksam nachgegangen ist, wird uns zugestehen, daß wir die Reihe der chronologischen Succession sogar genauer, als in andern Darstellungen bisher geschehen ist, beobachtet haben und den Grund davon wird er eben darin finden müssen, daß wir unsere Geschichtschreibung von Principien abhängig gemacht haben. Wir sind nun allerdings in der Geschichte der Chinesischen, Indischen und Arabischen Poesie bis in Zeiträume vorgeschritten, hinter welchen die Griechische und Römische Poesie noch zurückgeblieben sind. Allein wir haben uns darüber gerechtfertigt. Eine synchronistische Behandlung der Poesie ist nämlich bei diesen Völkern nicht anwendbar, weil sie sich unabhängig von einander ihre Poesie erschaffen haben und die Römer erst mit dem dritten Jahrh. v. Chr. von der Griechischen Poesie bestimmt wurden, nachdem sie bis dahin mit ihrer Satura und mit den Atellanen sich begnügt hatten. Nach der Zeitordnung verglichen stellt sich heraus, daß die Griechische Poesie fast eben so alt ist, als die Chinesische und Indische, daß sie aber in der organischen Ausbildung der besondern Dichtarten ihnen sogar noch vorangeht. Das Drama namentlich ist bei den Griechen unter allen Völkern zuerst entwickelt worden, später bei den Indern, noch später bei den Chinesen.

Indem wir nun aber aus der Römischen Poesie heraustreten, stellen sich uns ganz neue Zustände dar, welche bis dahin

nur in den Kleinasiatischen etwa eine schwache Analogie finden. Wir bemerken, daß der Schmelzungsproceß des Römischen Staates in barbarische Völker hinübergreift, die zwar schon lange genug für sich gelebt haben, um eine eigenthümliche Physiognomie hervorzukehren und auch weiterhin sich zu erhalten, die jedoch noch nicht Reife genug besitzen, sich der Römischen Civilisation zu erwehren. Dies sind die Keltischen, Germanischen und Slavischen Stämme, an welche letztere sich nordostwärts auch noch die Finnischen reihen. Die Eigenthümlichkeit dieser Völker liegt in einer gewissen Innerlichkeit, welche in der Poesie als ein subjectiver Idealismus erscheint, den wir im deutschen sehr gut mit dem Ausdruck Gemüth bezeichnen können. In ihm löst sich der Geist des Ethnicismus auf. Der Ethnicismus geht von der Naturanschauung aus. Bei den Griechen erreicht dieselbe die höchste ästhetische Vollendung. Die Natur vergeistigt sich bei ihnen zur plastischen Klarheit. Bei den Römern wird die Natur schon zum Mittel herabgesetzt. Die Moralität ist schon zur Abstraction von der Natur geneigt. Die Griechen befreiten sich von der Naturnothwendigkeit durch die Ausbildung derselben zur Schönheit. Die Römer unterwarfen die Natur der Zweckmäßigkeit. Sie behandelten sie als ein Werkzeug des in sich unbeschränkten Willens, sowohl in den Strapazen des Kriegs, als in den Ausschweifungen der Wollust; sie übertrafen die Griechische Poesie in der Beschreibung des Landbaues; sie ließen jedoch sich nicht zur Bewunderung fortreißen. Ein Lucrez feierte die Nothwendigkeit der Natur und des Todes in ihr, des Todes, den die Griechen betrauert hatten, weil er das blühende, das liebe Leben dahinrafft. Ein Fabricius erstaunte nicht über den Elephanten, der auf Pyrrhus Befehl plötzlich aus einem Vorhang heraus den Rüssel über ihn fortstreckte. Ein Mucius Scävola hielt die Hand in die Flamme und sengte sie sich ruhig ab, nur um eine Demonstration zu machen, welche in dieser Art einem Griechen nie eingefallen wäre. Aber die praktische Individualität des Römers war in ihrer moralischen Energie klar. Sie zehrte das trübe Element des Etruskischen Geistes in sich auf, der in Italien die nächste Bevorwortung der Nordischen Nationen ausmacht und insbesondere den Keltischen ähnlich er-

ſcheint. Der ſubjective Idealismus der barbariſchen Nationen, welche den Uebergang in die moderne Welt machen, iſt trübe, weil er zwar unmittelbar ſchon ein höheres Bedürfniß verräth, als die antiken Völker es hatten, weil er aber zugleich aus ſich heraus die Befreiung nicht erreichen kann, und im Streben nach ihr von der Römiſchen Cultur und vom Chriſtenthum unterbrochen wird. — Beide waren ihm nothwendig, ihm aus dem gährenden, träumeriſchen, ins Phantaſtiſche verſinkenden Zuſtande herauszuhelfen, der, ſich ſelbſt überlaſſen, die Energie des Gemüths gewöhnlich verwildern und die Stämme gegenſeitig in Rachekriegen ſich vertilgen ließ. In dem noch ſumpf- und waldreichen Norden war eine Geſtaltung, wie im ſonnigen Arabien, unmöglich. Die ſubjective Kraft erzeugte auch frevle, dem Taabata Scharran und dem Schafera von Esd ähnliche Recken, aber von einer grauenhaften Wüſtheit, die mit einem bittern und blutigen Humor ſpielt, wie des ſterbenden Regnar Lodbroki's Rachegeſang im Schlangenthurm, der ſeine Feinde damit verhöhnt, daß er den Tod lachend begrüßt. Obwohl nun aber dieſe Nationen inſtinctartig von der Römiſchen Cultur und vom Chriſtenthum angezogen wurden, ſo wurde doch zunächſt die Verwirrung ihrer Zuſtände dadurch noch geſteigert. Jahrhunderte vergingen, während welcher ihre ſchon gewonnene Eigenthümlichkeit noch reagirte und innerhalb chriſtianiſirter Formen ihre Schößlinge trieb. Und dieſe Verworrenheit wurde noch einmal zu einem letzten Höhepunct durch die Wanderungen potenzirt, welche von Chriſti Geburt an bis zu den Kreuzzügen hin über tauſend Jahre lang ein buntes Völkergemiſch erzeugten, das einer Entwicklung der Kunſt nicht günſtig ſein konnte.

Betrachtet man dieſe Völker daher als die Grundlagen der modernen Geſchichte, ſo kann man ſie mit Recht als den Ausgangspunct derſelben hinſtellen. Sieht man aber auf ihr Verhältniß zum Chriſtenthum, ſo wird man die eigenthümliche Bildung, welche ſie unabhängig von ihm ſich erwarben, als eine dem Ethnicismus angehörige, dieſem integriren müſſen. Dem Princip nach reihen ſie ſich unmittelbar noch den Römern an; mittelbar, wiederum durch die Römer, fallen ſie ſpäter dem Chriſtenthum anheim. Nun beſteht die große Schwierigkeit, uns von

ihrer heidnischen Cultur und Poesie ein richtiges Bild zu machen, denn die Quellen, aus welchen wir schöpfen, gehören schon theils den Römern, theils der christlichen Kirche an. Viele Dichtungen, die in ihrer Abkunft unleugbar heidnisch sind, besitzen wir nur in Formen, auf welche offenbar schon Römische und Christliche Cultur eingewirkt haben. Es bleibt dann nichts Anderes übrig, als ihrer zweimal zu erwähnen, einmal in ihren heidnischen Incunabeln, das anderemal in ihrer christlich tingirten Bearbeitung. Wir haben daher oben bei der allgemeinen Eintheilung an das Verhältniß erinnert, welches sich bei den Persern zwischen den mythischen durch Jahrhunderte vererbten Traditionen der Feueranbeter und zwischen der letzten poetischen Formation derselben im Epos des Firdusi herausstellte, denn hier sehen wir auch einen auf dem Boden des Ethnicismus erwachsenen Stoff von einem Muhammedaner poetisch abschließen, ähnlich wie die Nislungarsage in unserm dermaligen Nibelungengedicht ihre Endgestalt erreicht hat. Eine nothwendige Begrenzung für uns wird aber in der Unzweideutigkeit des ethnischen Elementes liegen, wenn auch formell das Christenthum schon bei einem Volke eingeführt ist und die Namen Christus und Maria vorkommen. So ist z. B. das Finnische Epos Kalewala in seinem Innern vollkommen heidnisch, wenn auch äußerlich Spuren des Christenthums darin sichtbar werden.

Die große Uebersicht, welche die Forschungen unseres Jahrhunderts uns über die Sagen der Völker möglich gemacht haben, ist die Veranlassung geworden, aus verwandten Zügen auf eine gemeinschaftliche Heimath und auf ein ursprüngliches Epos derselben zu schließen. Der Indische Karna z. B., der Persische Sijawusch, der Griechische Achilleus, der Germanische Sigfrid sollen auch factisch auf einem identischen Mythus beruhen, der bei den verschiedenen Stämmen, wie sie von dem Ursitze in andere Gegenden entwanderten, nur immer anders modificirt sei. So hat A. Holtzmann: Untersuchungen über das Nibelungenlied, Stuttgart 1854, 193 ff. die Parallele zwischen Sigfrid und Karna durchzuführen gesucht. Leo in seiner Deutschen Reichs- und Rechtsgeschichte, Halle, 1854. I, hat auch die Schwansage als eine ursprünglich Indische behandelt, u. s. w.

Nun läßt es sich wohl denken, daß die Gleichartigkeit des Genius einer Race auch eine Gleichartigkeit des Handelns, also auch eine gewisse Gleichartigkeit des Geschehens hervorrufen muß, allein uns scheint es ein Paralogismus zu sein, für ähnliche Hergänge in den Sagen immer den Grund in einer materiell identischen Quelle zu suchen, als ob die Arischen Stämme, indem sie nach allen Weltgegenden fortwanderten, schon eine heroische Periode verlebt und aus ihr eine gemeinsame Urgeschichte mitgenommen hätten, die sich dann mit Vergessenheit der Entstehung in dem Parsischen, Scandinavischen, Griechischen Mythus individualisirt hätte. Daß ein jugendlicher Held heimtückisch gemordet wird, ist leider in der That etwas so allgemein Menschliches, daß man deshalb nicht des Fadens einer äußern Tradition bedarf, zumal es auch das Poetischere ist, als wenn ein bejahrter Held auf seinem Bette stirbt.

Der historischen Folge nach machen die Kelten den Anfang. Nächst ihnen treten die Germanen auf den Schauplatz. Neben ihnen und nach ihnen, indem sie auf von den auswandernden Germanen verlassene Wohnsitze einrücken, erscheinen die Slavisch-Finnischen Völker, die vielleicht schon mit den Skythen der Griechen der nämliche Stamm sind. Der innern Beziehung nach stehen aber die Germanen sowohl über den Kelten als über den Slaven.

---

1) Die Keltischen Stämme.

Der Hauptsitz der Kelten war Gallien zwischen der Seine, den Alpen, dem Mittelmeer, der Garonne und dem Ocean, von wo sie sich nach und nach über Britannien, über einen beträchtlichen Theil von Italien, ferner über die Süddonauländer, ja über Illyrien und Thrakien bis nach Kleinasien hin ausbreiteten. Die Sprache der Galater war nur eine Abart der Gallischen. An Galliens Südküste waren die Kelten mit Griechischen Kolonisten vermischt; südlich von der Garonne im alten Aquitanien und im Tarraconensischen Spanien mit Iberiern, mit welchen sie den

Stamm der Cantabrer bildeten, endlich zwischen Seine, Canal, Nordsee und Rhein im alten Belgien mit niederdeutschen Stämmen, aus welcher Verschmelzung der auch über das südliche Britannien sich ausbreitende Stamm der Kymren hervorging (Ellissen: Polyglotte I, 11.). Die Kymren drängten die Briten weiter, Nachkommen der zuerst in Albion, d. h. Bergufer, eingewanderten Gallier. Die Briten verzogen theils nach Schottland, wo sie sich Gaëldon: Berggaelen, nannten, theils nach Irland, wo sie als Scuite d. h. Flüchtlinge auftraten. Aus jenem Keltischen Wort machten die Römer Caledonier, aus diesem Scoten, das heutige Schotten. Die Römer eroberten Britannien unter Caesar. Irland entdeckten sie erst 82 n. Chr. Als sie 446 aus Britannien abzogen, nahm ein Theil der Irischen Scoten das Gebiet der Caledonier in Nordbritannien ein, die im Kampf mit den Römern fast aufgerieben waren. Etwa 300 Jahr später vereinigte ihr König Kenneth damit das Land der Picten: das jetzige mittelöstliche Schottland. Dies war der Anfang des Königreichs Schottland und man unterschied seitdem die in Erin d. h. Abend (Irland) zurückgebliebenen Scoten durch die Benennung Iren.

Die Kymren riefen gegen die Nordbriten die Sachsen zu Hülfe, die 449 unter Hengist und Horsa in Taneth landeten, die Nordbriten zurückwarfen, dann aber auch die Kymren selbst unterjochten, bis auf die, welche sich in die westlichsten Gebirge bis nach Cumberland zurückzogen. Sie behielten für sich den alten Namen bei, wurden aber von den Sachsen Walen d. h. Fremde genannt.

Die Kymren in Belgien, d. h. Flachland, hatten auf Galliens Westspitze Armorica d. h. Küstenland, Kolonien angelegt, welche die Britischen Kymren zu Hülfe riefen, die gerade wie die Sachsen in Britannien sich das Land unterwarfen und mit den alten Einwohnern verschmolzen. Dies sind die Einwohner der Bretagne, die sich selbst noch Kymren nennen, von den Franzosen Breizads, Basbretons genannt werden.

Diese ethnographisch-geographischen Verhältnisse muß man vorweg fest ins Auge faßen, um sich nicht zu verwirren.

Von der Poesie der Gallischen Kelten wissen wir so gut als nichts. Cäsar, de bello Gallico, VI, 13 u. 14, schildert die Gallischen Druiden als eine monarchisch-centralisirte Priesteraristokratie, in deren Bildungsschulen auch viele Verse auswendig gelernt wären. Er bemerkt ausdrücklich, daß sie für den gemeinbürgerlichen Verkehr sich der Griechischen Schrift bedient hätten, die Gedichte aber seien lediglich dem Gedächtniß anvertraut worden.

Bei den Bretonischen Gaelen sind von den Druiden die Barden unterschieden. Die Barden sind die Sänger und konnten entweder nur Sänger oder, wenn sie sich die erforderliche Bildung erworben hatten, auch Priester und als solche Mitglieder des Druidenordens sein. Sie hatten aber als Sänger ihre besondere Eintheilung, weil sie einen eigenthümlichen Stand ausmachten. Wir haben bisher wohl Dichterschulen, wir haben Sängerfamilien, wir haben den Wagenlenker der Indischen Fürsten als den Dichter desselben, wir haben Priesteraristokratien als Pfleger der Dichtkunst kennen gelernt, aber eine so abgeschlossene Zünftigkeit der Poesie, wie sie uns hier begegnet, ist eine neue Erscheinung, die gerade von Seiten ihrer Form ein Interesse in Anspruch nimmt, denn von Seiten des Inhalts ist die Bedeutung nicht so groß, als man sie eine Zeitlang ausgab. Diese Zünftigkeit mußte sich vorzüglich in Wales entwickeln, weil die Keltische Nationalität sich in seinen Bergen am längsten in spröder Isolirung festhielt. Wales ist das Englische Tyrol.

Der Walisische Bardenorden.

Der Barde der Walen war nicht blos Dichter, sondern zugleich Lehrer. Weil die einzige Darstellung der Wissenschaft in der Dichtkunst bestand, mußte er auch diese üben. Der Orden nannte sich vom Waschbecken der Göttin Ceridwen. Der Meister vom Stuhl hieß Bardd Cadair oder Cadeiriawg. Die Mitglieder waren Druiden, Barden oder beides zugleich. — Die Druiden hatten 4 Grade, je nachdem einer Dichtkunst und Musik 3, 6, 9 oder 12 Jahr erlernt hatte. Die Barden hatten eine verschiedene Eintheilung nach der Art ihrer Beschäftigung, ihrer

Ausbildung und ihres Standesunterschiedes. Der Prududd war der Barde fürstlicher oder höherer Stände; der Telwr der Sänger der Mittelstände; der Clerwr ein fahrender Barde, Bauerndichter, Spott- und Bänkelsänger. Dem Inhalt nach war der Kern dieses Ordens die alte Druidische Ueberlieferung, namentlich das Dogma von der Seelenwanderung. Weil das Druidenthum mit der Nationalität verflochten war, schützten es die Fürsten auch dann noch, als sie das Christenthum bereits angenommen hatten. Der Hausbarde war ordentlicher Tischgenosse des Königs und saß, wie bei allen Versammlungen, dem Haushofmeister zur Rechten. Selbst der König Hywel Dda im zehnten Jahrh., der sich dem Christenthum sehr anschmiegte, ließ den Orden und den Hofbarden bestehen. An den drei Hauptfesten des Jahres mußte der Haushofmeister ihm die Harfe: Telyn, in die Hände geben. Er bekam vom Könige ein freies Grundstück, ein Pferd und eine wollene Kleidung, von der Königin eine leinene. Bei der Anstellung gab ihm der König die Harfe, die Königin einen goldenen Ring. Er mußte mit in den Krieg ziehen und ein Schlachtlied singen, wofür das beste Stück des Raubes sein Theil ward.

Nach der Wissenschaft unterschieden sich die Barden 1) in Priveirdd, Barden der Gründung und Erfindung, die sich wieder in drei Arten sonderten: a) eigentliche Priveirdd, die nach den Rechten der Gewohnheit und der Volksstimme ihr amtliches Ansehen in der Volksversammlung geltend machten; b) Ovydd (Ovate, Vates?), der seinem Geiste, seiner Uebung und den Umständen folgte, zugleich aber die Pflicht hatte, sich den Meisterwerken anzuschmiegen und von ihren Lehren nicht abzuweichen; c) Derwyz, ein Druide, der sich der Untersuchung der Natur und Nothwendigkeit der Dinge widmete und dessen Amt das Lehrfach war. 2) Posveirdd, Fortpflanzer und Fortbildner der Kunst ohne Erfindung und Aufstellung neuer Lehren. 3) Arwyddveirdd, Herolde oder Fähnriche für Krieg und Schlacht. Diese drei Arten der Barden gehören zu den höhern Ständen und waren prydyddion: unverletzlich.

Der innern Rangordnung nach war der Barde 1) ein Awenyddion, ein Lehrling; oder 2) ein Bardd Ta-

leithiawg, ein graduirter Barde, der auch in einzelnen Landschaften den Vorsitz führte; 3) Bardd ynys Prydain oder Cadeiriawg, der oberste Stuhlbarde. Er war unverletzlich, heilig bei Freund und Feind, trug nie Waffen und kein Schwert durfte in seiner Gegenwart entblößt werden. Die Barden unterschieden sich auch im Anzuge. Die Schüler hatten ein dreifarbiges, die Druiden ein weißes, die Ovaten ein grünes, der oberste Stuhlbarde, später Chairbard genannt, ein himmelblaues Gewand. Als Schmuck trugen sie linsenförmige Glaskugeln (Gleini na Droeth) von denselben Farben.

Die Barden hatten bestimmte Einkünfte zu erheben. Von jeder Jungfrau, die sich verehlichte, bekam der Barde 24 Denare Heirathsgeld. Ebenso viel von seinem Cerdawr, d. h. von Jemand, den er im Gesang unterrichtete und gut ausgebildet der Schule entließ. Um die Selbsterniedrigung der Barden zu verhüten, ward in Hywels Gesetzen bestimmt, daß der Barde, wenn er vom Könige etwas erbittet, nur ein Lied, wenn von einem Adligen, zwei Lieder, wenn aber von Bauern, bis in die Nacht und zum Ueberdruß zu singen habe. Der Gradunterschied der Fertigkeit und der ständischen Stellung wurde genau beobachtet. Wollte z. B. der Hof Gesang, so spielte zuerst der Pencerdd d. h. einer, der 12 Jahr Dichtkunst und Musik erlernt hatte, zwei Lieder, eines zu Gottes Lob, das andere für den König, in dessen Haus er war, oder in seiner Abwesenheit für einen andern Fürsten. Dann erst sang der Hausbarde das dritte Lied von beliebigem Inhalt. Wenn ein Lehnsmann in Folge der Prüfung durch den Orden Pencerdd wurde, so mußte ihm sein Herr ein freies Grundstück geben, ferner eine Telyn: Harfe, oder Cruth: Geige, oder Pibeu: Querpfeife, je nachdem der Pencerdd eines dieser Instrumente vorzüglich erlernt hatte, die nach seinem Tode an den Herrn zurückfielen. Jeder Leibeigene, der Barde wurde, war damit zugleich frei, seine Kinder aber fielen in die Hörigkeit zurück.

Solche und ähnliche Bestimmungen geben uns das Bild strenger Zunftordnung, wie in der Geschichte nichts Aehnliches existirt. Die Barden traten, als die Walen das Christenthum äußerlich angenommen hatten, an die Stelle der Druiden, sofern

dieſelben als Prieſter des heidniſchen Cultus fungirt hatten. Das Centrum der Druidiſchen Macht auf der Inſel Mona (Angleſea) war ſchon im erſten Jahrh. n. Chr. von Suetonius Paulinus mit Grauſamkeit zerſtört worden, weil die Römer im Druidenorden mit Recht ihren gefährlichſten Gegner erkannten. Jede Fremdherrſchaft, welche die Unabhängigkeit der Keltiſchen Stämme überhaupt bedrohete, bedrohete auch die Exiſtenz des Bardenordens, welcher daher die Seele der Oppoſition gegen die Römer, gegen die Sachſen, gegen die Römiſchen Mönche und gegen die Anglobriten wurde. Da jedoch die Selbſtſtändigkeit der Nationalität tief mit der Religion des Volks verflochten war, ſo mußten die Barden dieſelbe unter myſterlöſen Formen auch dann noch erhalten, als das Chriſtenthum ſchon zur herrſchenden Kirche geworden war. Dieſe aber begriff die Popularität des Ordens vollkommen und ſuchte ſeine Unterſtützung dadurch zu gewinnen, daß ſie auf ihn einging, die Druidenſitze in Klöſter verwandelte und den Bardenverſammlungen: Eiſteddvodd, ihren Schutz verlieh. Aus ſolchen Accommodationen erzeugte ſich nun die unſägliche Verworrenheit in den uns überkommenen Liedern und Sagen der Waliſiſchen Barden; eine Verworrenheit und Räthſelſüchtigkeit, welche auf die ganze höfiſche Epik der Anglobriten und Nordfranzoſen überging und durch die letztere auch bei den Deutſchen einheimiſch wurde. Man könnte ſagen: die Myſtification wurde als Myſterium und ebenſo das Myſterium als Myſtification behandelt. Das ſinnloſe Zauberweſen, die wunderlichen Treueproben, die ſeltſamen Räthſelfragen, die fictive Geographie, die gemachten Genealogien, die künſtlichen Schickſalswendungen in den ſogenannten romantiſchen Epen des ſpätern Mittelalters, haben ihren Urſprung in der Waliſiſchen Bardenpoeſie, welche von dieſer Seite einen unbeſchreiblichen Einfluß geübt hat, der in ſeinen Folgen ſogar noch jetzt fortdauert. Sie iſt der Grund jener bodenloſen Phantaſtik, die man in den romantiſchen Epen früher immer aus dem Orient ableitete, bis Walter Scott in einigen Abhandlungen, namentlich über die Elfen, und Beneke in der Vorrede zu ſeiner Ausgabe des Wigalois, Berlin 1819, auf die Keltiſche Quelle aufmerkſam machten. (Das Hauptwerk zur

Kenntniß des Walisischen Bardenordens ist: das geistige Alterthum von Wales, welches O. Jones, E. Williams und W. Owen durchaus Walisch ohne Uebersetzung nach zwei Handschriften zu London 1801—1807 in 3 Bänden unter dem Titel: The Myvyrian Archaeology of Wales, herausgegeben haben. Bd. I enthält 127 Gedichte der ältesten Barden, sodann eine Menge Lieder von Barden des zwölften bis vierzehnten Jahrh. Bd. II umfaßt die zur Volksgeschichte, Bd. III die zur Volksweisheit von Wales gehörigen Schriften.)

Die ältesten Barden sind Aneurin, 510 — 60 n. Chr.; Taliesin 520—70, der zu Caerleon am Usk an Arturs Hofe lebte und unter dessen Namen noch 79 Lieder vorhanden sind; Llywarch Hên, 550—640. Dieser Cumbrische Fürst war ein Verwandter Arturs, den er noch lange überlebte. Er gehörte nicht dem Bardenorden an, war aber ein ausgezeichneter Dichter. Einen langen Klaggesang widmete er dem Fall seiner 24 im Kampf gegen die Sachsen gebliebenen Söhne. Er besang auch den Tod des Fürsten Geraint von Dynnaint, der als Befehlshaber der Britischen Flotte 530 bei Langborth fiel (dies Lied im Original und in Deutscher Uebersetzung in Ellissens Polyglotte 1, 44—49.) Gwyddio ap Don 470—520; Gwyddno 460—520; Cuhelyn 500—560; Heinyn 520—60; Myrddin 530—600; Meigant 600—650; Elaeth 640—700; Tysilio 660—720; Llevoed 900—940. — Im zwölften Jahrh. thaten sich hervor: Meilyr, Gwalchmai, Cynddelw, Owain Cyfeiliawg; im dreizehnten Llywarch ap Llywelyn, Einiawn ap Gwalchmai, Dafydd Benoras, Einiawn ap Gwgawn, Llygad Gwr und Gruffyd ap Yr ynad Coch. Dieser besang den Tod des Fürsten Llywelins, der 1282 bei Buellt in tapferer Gegenwehr gegen die Engländer fiel und selbst als Barde geglänzt hatte, in einem stürmisch verzweifelnden Päan (im Original und deutscher Uebersetzung bei Ellissen a. a. O. 49). Im vierzehnten Jahrh. zeichnete sich noch aus Gwilym Ddu und Hywel ab Einiawn.

Der König Hywel Dda hatte 940 dem Orden eine neue Verfassung gegeben, die von seinem Nachkommen Rhys ap Tewdwr, der 1077 den Thron von Südwales bestieg, wiederum regulirt ward. Dieser Fürst feierte ein allgemeines Eisteddvodd unter dem

Schutz der Kirche zu Caerlleon in Glamorgan. Ein anderes feierte um 1130 Gruffyd ap Kynan zu Caerwys. Eduard I. bekriegte die Walen zehn Jahr hindurch und unterwarf das Land nach der Schlacht bei Buellt 1282. Das Bardenthum hörte nun auf, seine frühere nationalpolitische Bedeutung zu haben. Doch schürten die Barden bei der Schilderhebung des Owen Glendower und bei den Kämpfen der rothen und weißen Rose noch wieder mit voller Energie das patriotische Feuer, bis Elisabeth, aus dem Walisischen Hause Tudor, das alte Institut gänzlich aufhob und jeder Erneuung desselben durch die schärfsten Maßregeln vorbeugte. Das noch bestehende Bardencollegium zu Glamorgan hat mit dem alten Orden nicht mehr den geringsten Zusammenhang.

Die Triaden.

Eine solche Zünftigkeit und Tradition der Poesie und Musik war natürlich ohne feste Formen unmöglich. Die Walisischen Barden hatten 24 Versmaaße, den vollkommenen Reim und den Stabreim. Vom Refrain wußten sie einen sehr nachdrücklichen Gebrauch zu machen. Aber das ganz Eigenthümliche ihrer Ausdrucksweise bestand darin, daß sie Alles, Personen, Begebenheiten, Begriffe, in Gruppen von Dreien: Trioedd, zusammenstellten, Stanzen von je drei Versen, deren jeder sieben Sylben enthält und die man auch Englyn Milcor, des Kriegers Dreiblatt, nannte. (Proben einer religiösen, einer geschichtlichen und einer juristischen Triade bei Mone: Geschichte des Nordischen Heidenthums II, 1825, 430.). Diese Regel, die einen mnemonischen Nutzen haben konnte, wurde der Grund vieler ganz willkürlicher, leerer Synthesen und Begriffsverstümmelungen, da man bald, der Vollzähligkeit halber, etwas Ueberflüssiges hinzusetzte, bald, der Ueberzahl wegen, etwas Nothwendiges ausschloß (Gervinus in seiner Kritik von Proberts ancient laws of Cambria in den gesammelten kleinen historischen Schriften, Leipzig 1839, 494, worin auch sehr viel interessante Bemerkungen über die den Bardenstand betreffende Gesetzgebung 511—16.). Die Triaden sind als ein formeller Grund der Weitschichtigkeii, Verworrenheit und oft gehaltlosen Dunkelheit der Keltischen Poesie anzusehen.

Merlin und Taliesin.

Die berühmtesten Walisischen Barden waren Merlin und Taliesin. Merlin wird gewöhnlich der Stifter des Bardenordens genannt, was aber nur den Sinn einer Erneuung desselben durch Reformation haben kann. Er wurde in der Sage Prophet, Mystagoge und später der Zauberer des Arturischen Sagenkreises, der von einem Incubus mit einer Nonne im Kloster Dumetia gezeugt sein sollte. Er hieß eigentlich Merddin: Abendstern, weshalb ihm auch eine Zwillingsschwester Gwendydd: Morgenstern, zuertheilt wurde. Er war der Barde des Königs Emrys Wledig, der 481—500 die Sachsen bekämpfte. In seiner Dichtung concentrirte sich die nationale Begeisterung und mahnte zum Kampf durch die Weissage, daß der rothe Drache der Briten den weißen der Sachsen besiegen werde. So entstand die vielfach variirte Prophetia Merlini, welche das ganze Mittelalter mit kanonischem Ansehen beherrschte. Merddin war noch Heide und kämpfte auch gegen die Verfolgungen des zum Christenthum übergetretenen Fürsten Rhydderch Hael. (Thomas Stephans: the Literature of the Kymry. London 1849. — San Marte: die Sagen von Merlin, Halle 1853. Im Original und mit deutscher Uebersetzung sind darin mitgetheilt Merddins berühmteste Gedichte: Avallenau d. h. der Apfelgarten, und Hoianau, d. h. die Horchenden, nämlich die Ferkel des Merddin. Der Prophet ist vor den Verfolgungen der Christen in die einsamsten Wälder geflohen und redet als Schweinehirt seine Heerde an, indem er sein Volk unter dem Bilde des Pharchellan: des kleinen Schweins, personificirt.) Ihm folgte in ähnlicher patriotischer Thätigkeit Merddin Wyllt, auch Merlin II., auch der Caledonische Merlin, auch Sylvester genannt. Merlin wurde das Bild und der Ausdruck für die Verfolgungen, welche das Wälsche Volk von der weltlichen und kirchlichen Macht Englands unausgesetzt zu erdulden hatte. In den Bardenliedern finden wir besonders die Mönche als die erbittertsten Feinde der Barden geschildert und mit den härtesten Schmähungen überhäuft, stereotyp mit dem Ausdruck der schwarzen Hunde. Umgekehrt galt den Mönchen der Barde wiederum als der ausgemachteste Ketzer und Zauberer.

Ist Merlin der Repräsentant des politischen Nationalgefühls, so Taliesin d. h. Glanzstirn, der Repräsentant der künstlichen Mythologie, durch deren Mystik es möglich wurde, das Wesen des Druidischen Glaubens auch noch innerhalb der christlichen Kirche fortzusetzen. Es sind von ihm, wie schon oben angegeben wurde, noch 79 Lieder übrig, die sich auf den Gott Hu und dessen Ochsenstall, auf die Göttin Ceridwen und deren Zauberkessel beziehen. Der Mythus von diesem Zauberkessel hat vielleicht in Verbindung mit der religiösen Bedeutung der Glassteine bei den Walen den Grund zur Gralsage gelegt, indem man daran anknüpfte, daß Joseph von Arimathia nach England gekommen sein und auf der Insel Avallon, einem uralten Druidensitz, ein Kloster gestiftet haben sollte, welches in der That für das älteste in England gilt. (Mone a. a. O. 457.). Taliesin wurde natürlich eine ebenso mythische Figur, als Merlin.

Die Barzas-Breiz der Bretagne.

Taliesin soll mit vielen seiner Genossen nach Armorica übergesiedelt sein, weil dort das Bardenthum sank. Es traten nämlich in der Bretagne viele freie, unzünftige Dichter auf: Kloer, ein aus Clericus verstümmeltes Wort. Taliesin bemühete sich, den regelrechten Schulgesang der exclusiven Bardenpoesie wiederherzustellen, allein der Volksgesang trug den Sieg davon. (Villemarqué: Barzas-Breiz. Chants populaires de la Bretagne ed. IV. Paris 1846. — Derselbe: Poëmes des bardes Bretons du VI Siècle. Paris 1850.)

Die Mabinogion.

Mabinogi in der Einzahl heißt: Kindererzögung, Jugendunterhaltung. Die Walisischen Barden hatten viele solcher didaktischen Erzählungen. Findet sich in dem Zauberkessel der Göttin Ceridwen, aus welchem ein Tropfen den Geist der Poesie, der Weisheit und der Erkenntniß des Zukünftigen verlieh, eine Anlage zum Gral, indem man dem Kessel die Abendmahlsschüssel

Christi substituirte, so findet sich in einem zu Anfang des 12ten Jahrh. niedergeschriebenen Mabinogi die Anlage zum Parcival. Es heißt Peredur ab Efrawc. Ein Ritter Peredur sieht auf einer Burg eine große Lanze hereintragen, von welcher Blutstropfen fließen. Beim Anblick derselben brechen alle Anwesende in Thränen und Klagen aus. Hierauf bringen zwei Jungfrauen eine Schüssel, auf welcher ein blutiges Menschenhaupt liegt. Peredur versäumt aber zu fragen, worüber er lebhaft getadelt wird. Das Haupt ist nämlich das eines Vetters, den die Hexen von Gloucester getödtet haben und den zu rächen Peredur berufen war. Peredur hat noch manche Abentheuer an Arturs Hofe, wo auch Gwalchmai erwähnt wird, der hier die Stelle einnimmt, welche Gawan im Parcival inne hat. Besondere Fata erlebt Peredur auch auf dem Schloß der Wunder, vollführt aber endlich die von ihm erwartete Rache an den Hexen. (The Mabinogion from the Llyfr Coch of Hergest, and other welsh manuscripts with an english translation and notes by Charlotte Guest. London 1838—49, 3 Tom. Der zweite Theil enthält: Peredur, the son of Efrawc. — San Marte: die Arthussage und die Mährchen des rothen Buchs von Hergest. Quedlinburg 1847.)

Hên Chwedlau.

Außer solchen Erzählungen, wie von Peredur, vom Löwenritter Iwain und andern Mabinogion, hatten die Waliser auch noch andere historische Sagen: Hên Chwedlau d. h. alte Geschichten. Diese fußten vornämlich auf zwei Puncte, auf die Bevölkerung Britanniens in der Urzeit durch Brutus, einen fabelhaften Sohn des Priamus, der von dem zerstörten Troja nach Britannien gekommen sein sollte, und auf den Kampf des Königs Artus von Wales, der in Cardigan residirte, gegen die Sachsen. In jener Beziehung waltete gänzlich die phantastische Richtung der Keltischen Phantasie, welche Englands Urgeschichte mit der Zerstörung Troja's in Zusammenhang brachte und die Geschichte des Aeneas in Latium auf dem Boden von Albion wiederholte. In dieser Beziehung waren unstreitig wirklich geschichtliche Elemente vorhanden,

die unter andern Verhältniſſen vielleicht epiſch hätten auswachſen können. Allein die innere Spannung, in welcher die Walen Jahrhunderte hindurch lebten, war wohl der Lyrik und Didaktik, nicht aber der Epik günſtig, die eine freiere Ueberſchauung und eine einfachere Compoſition verlangt. Es ſcheint daher, als wenn die epiſche Geſtaltung der Bretoniſchen Sage in der Bretagne erfolgt und von ihr der Waliſiſchen Poeſie erſt dann wieder eingeimpft ſei, als die Zuſtände der Walen ſchon friedlichere geworden waren. Ein Oxforder Archidiakonus nämlich, Gualterius Calenius, gelangte auf einer Reiſe durch Armorika zum Beſitz einer alten Bretoniſchen Chronik, welche, der Sage nach, den Biſchof und Barden Tyſilio, den Sohn des Fürſten von Powis Brockmael Ysythroc in Wales zum Verfaſſer haben ſollte. Es iſt die, welche im zweiten Theil der Myvyrian Archaiology No. III unter dem Titel: Brut y Breninodd ynis Prydain enthalten iſt. Dieſe Chronik brachte er mit nach England und theilte ſie einem Waliſiſchen Benedictiner mit, Geoffroy Arthur, zuerſt Archidiakonus von Monmouth, dann um 1150 Biſchof von Aſaph in Wales. Auf die Bitte Roberts von Caen, des Grafen von Crenly, Glocester und Thorigny, überſetzte er ſie ins Lateiniſche unter dem Titel: Historia regum Britanniae (Erſter Druck durch Badius Ascenſius, Paris 1508. Seitdem oft wiederholt.). Sie reicht vom Trojaniſchen Brutus, der nach England gekommen ſein ſoll, bis 689 n. Chr., wo Cadwallader regierte. Sie enthält die Keime der Geſchichten von Uthyr Pendragon, von ſeinem Sohne Artus, von den herrlichen Pfingſtfeſten von Glamorgan, vom Zauberer Merlin, vom Verräther Mordred, im Kampf, mit welchem Artus getödtet wurde, aber auch die Stoffe vieler Stücke des ältern Engliſchen Drama's, wie Locrine, Ferrex und Porrex, Lear u. a. (Als Ergänzung und Erläuterung zu Gottfrids, des Monemutenſers Werk, kann man anſehen des Gildas, der 570 ſt., Schrift: de calamitate, excidio et conquestu Britanniae, und des Nennius: Historia Britonum. San Marte gab beide Hiſtoriker nach der Recenſion von Stevenſon, Berlin, 1844 heraus.). Der Ausdruck Brut wurde bei den Walen, wie es ſcheint, der techniſche Ausdruck für Chronik, vermuthlich weil ſie alle Geſchichten mit der Sage von Brutus anfingen. So finden

wir in der Myvyrian Archaiology, a. a. O. N. IV einen Brut y Tywysogion, Geschichte der Fürsten, und No. V: Brut y Saeson, Geschichte der Sachsen; denn die Walen nahmen die Sage der Sachsen späterhin auf und bei Gottfrid ist die Geschichte von Hengist und Horsa eine der schönsten. Gottfrid's Werk bezeichnet nun jene Grenze, von welcher wir oben gesprochen haben, wo das heidnische Element entschieden aufhört. Dem Inhalt nach sind die Sagen sowohl, die er erzählt, als die Form, in welcher es geschieht, noch auf heidnischem Boden erwachsen, allein er selbst verhält sich doch zu ihnen schon mit einem ganz andern Bewußtsein. Aus seinem Werk heraus spann die höfische Epik den Faden der Arturſage. Es hat eine unübersehliche Nachwirkung gewonnen.

Die Cywyddau.

Die Ordensverfassung hatte den Barden die Zähigkeit ihrer Existenz verliehen und ihre Dichtung zu einer der merkwürdigsten Erscheinungen gemacht. Erst religiös-sittlich, wurde sie mysteriös-politisch in der Opposition gegen die Sachsen, gegen die Briten, gegen die Mönche, gegen die Anglobriten. Eine vollkommene, in bestimmte Regeln gefaßte Kunstpoesie, erhielt sie sich dennoch aus der heiligen Liebe zum Vaterlande heraus eine große Frische bis zum Fall Llywelins und war in der engen Verbindung mit der Musik und in der Strenge der Tradition der Dorischen Lyrik vergleichbar. Auch an die politischen Elegien und an die Embaterien der Jonier können wir zurückdenken. Die unnachlassende Gewaltsamkeit Elisabeths vernichtete endlich diese künstlerische Hierarchie. Die Barden vereinzelten sich und sanken immer mehr zur Gewöhnlichkeit, ja zur Bänkelsängerei herab. Sie mußten sich andere Stoffe wählen. Statt der erhebenden Richtung auf das Gemeinwesen, auf das Volk, das sie vordem mit Harfenklang zur Schlacht begeistert hatten, mußten sie sich nun in das Privatleben verlieren, dessen würdigster und reinster Gegenstand dann immer die Liebe bleibt. In dieser Untergangsperiode trat aber doch noch ein Genie auf, wie das des Dafydd ap Gwilym aus Cardigan, der 147 ganz vortreffliche Cywyddau: Oden, auf seine Ge-

liebte Morvudd hinterlassen hat (O. Jones and W. Owen: Dafydd ab Gwilym barddoniaeth, 1789. Elliſſen a. a. O. hat zwei im Original mit deutſcher Ueberſetzung mitgetheilt.)

Die Iriſch-Schottiſche Bardenpoeſie.

In Eirin waren die Barden ebenfalls zünftige Dichter. Sie wurden von den Barden unterrichtet. Die ganze Lehrzeit dauerte zwölf Jahre und der Schüler ging, wenn er ſehr tüchtig war, zuweilen in den Druidenſtand über. Die Barden wurden je nach ihrer Abkunft ihren Ständen und Geſchlechtern kaſtenartig zuertheilt. Nach ihrer Wiſſenſchaft theilten ſie ſich in Geſchichtskundige, in Geſetzkundige und in Filidhe, die ſowohl für den religiöſen Geſang, als für das Schlachtlied: rosga-catha, angeſtellt waren. Als Herolde im Kriege thaten ſie große Dienſte, hatten im Rath der Fürſten wichtigen Einfluß und wurden immer von den Orſighd: den Harfnern, begleitet. Unter dem Könige Cormac O'Conn in der Mitte des dritten Jahrh. n. Chr. ſollen ſie ihre größte Blüthe gehabt haben. Unter dieſem Könige lebte auch der rieſige Held Finn oder Fionnghal, der ſeinen Sitz zu Almhiun, dem jetzigen Allen in der Grafſchaft Kildare, hatte. Er vertheidigte die Anſiedlung der Iren in Schottland gegen die Römer und fiel im Gefecht bei Rathbrea am Ufer des Bayne. Die Volksſage nannte zu ſeinem Andenken einen Hügel bei Dulek Cill-Finn und ſchrieb ihm auch, wie die Perſer dem Ruſthm, koloſſale Bauwerke zu. Seine Familie war ein Bardengeſchlecht und ſein Sohn Feargus Fibheoil ſein Hofdichter. Berühmter als Barde wurde ſein zweiter Sohn Oiſin unter dem Namen Oſſian.

Als die Iren chriſtianiſirt wurden, ſoll der heilige Patricius das Bardenweſen reformirt, der Orden aber durch ſeine Anmaaßungen bald darauf den König Hugh dermaßen gereizt haben, daß er 580 ihn verjagt hätte, wenn nicht der Iriſche Schottenbekehrer Columba ihn durch eine neue Reform gerettet hätte. Dennoch blieb der abermalige Verfall nicht aus, wenn auch noch unter Heinrich VIII. der Einfluß der Hausbarden der Häuptlinge und Edelleute auf die Stimmung des Volks ſo groß war, daß er

gegen sie das Verbot erließ, sie nicht bei Strafe der Vermögenseinziehung und Gefangenschaft zu Botschaften in den Englischen Bezirken zu gebrauchen. Elisabeth, Cromwell und Wilhelm III. befolgten dieselben Grundsätze. Die Barden sanken nun in ihrer socialen Stellung herunter und wurden in Cleasamhnaigh: Possenreißer; in Jesters: Mimiker; und in Dreisbheartaigh: Erzähler, unterschieden. Mit der Aufhebung der kleinen Staaten und mit der Unterdrückung der Irischen Adelshoheit wurden die Barden herrn- und brodlos und zogen bettelnd mit Spiel und Gesang von Haus zu Haus. Der letzte Irische Barde war Turlough O'Carolan, der 1738 st.

Das Schottische Bardenwesen war mit dem Irischen ziemlich dasselbe. Der Barde war erblicher Diener des Edelmanns. Die Stiftung des Culdeerordens (Culdeach heißt Liebhaber der Einsamkeit) durch Columcille d. h. Columba, auf der Insel Jona bei Mull erhielt durch Verschmelzung von Heidnischem mit Christlichem lange Zeit noch eine Druidische Tradition. Als 1748 nach der Schlacht von Culloden das patriarchalische Clanswesen in den Hochlanden aufhörte und die Erbgerichtsbarkeit fiel, hörte der Orden auch in Schottland auf.

Ossian.

Aus der heidnischen Poesie der Iren und der Schottischen Hochländer entwickelte sich eine epische Ueberlieferung, die auf den Felseneilanden zwischen Irland und Schottland und auf den Haiden und Bergen des Schotischen Hochlandes Jahrhunderte hindurch sich vererbte und sehr begreiflich in einer so langen Zeit mannigfache Veränderungen erlitt. Bei der Abgelegenheit jedoch, in welcher diese Gaelischen Stämme von der allgemeinen Geschichte lebten, erhielt sich die Sage unvermischter und deutlicher, als es sonst möglich gewesen wäre, trat aber aus ihrer Verborgenheit erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in die Oeffentlichkeit der literarischen Existenz hervor. Man war damals bekanntlich auf die Altenglischen Balladen und Romanzen aufmerksam geworden. Der Schulmeister Hieronymus Stona, zu Dunkeld 1756 und der Prediger Pope zu Bouthneß fingen an,

auch die Schottischen Volkslieder zu sammeln. Ein junger Gelehrter, James Macpherson, geb. 1738, voll von Enthusiasmus für die wildromantische Natur der Hochlande und für die mit der Auflösung der Clansherrschaft absterbenden alterthümlichen Sitten der Schotten, aufgemuntert und unterstützt von Dav. Hume und Hugh Blair, reis'te in den Hochlanden eigens umher, die Reliquien des noch vorhandenen Volksgesanges zu sammeln. Leider verstand er das Gaelische nur unvollkommen und legte die Resultate seiner Forschungen in einer Englischen freien Ueberarbeitung vor, in welcher er die alten Namen des Wohlklangs halber oft abänderte, eine fictive Geographie einführte, den Irischen Ursprung der Tradition auf Schottland übertrug und den Oisin oder Ossian, den Sohn des Irischen Fürsten Finn Mac Conchal, von dem wir oben gesprochen haben, als den alleinigen Verfasser der Gedichte darstellte. Im Colorit mischte er von den Farben der Thomsonschen Jahreszeiten, in der Reflexion von der düstern Sentimentalität der Youngschen Nachtgedanken hinzu und kam durch solche Modernisirung der Stimmung seines Zeitalters entgegen, welches seine Mittheilungen mit dem größten Interesse aufnahm. 1765 erschien zu London die erste vollständige Ausgabe der kleinen Epen, die er seit 1762 unter immer steigendem Beifall veröffentlicht hatte. Sie enthielten zwei größere Gedichte: Fingal in 6 Duans oder Gesängen; und Temora in 8 Duans und außerdem viele kleinere Sagen: Lieder von Selma, Kathloda, den Tod Kuthullins, Komala, die Schlacht von Lora, Karrikthura, Berrathon, Darthula, Inisthona, den Krieg mit Karos u. s. w. In Fingal ist die Haupthandlung die Befreiung Inisfails d. h. des Schicksallandes Eirin, von den Angriffen des mächtigen Königs Suaran von Lochlin; in Temora die Rache Fingals für die Ermordung des jungen Königs von Eirin; die kleineren Epen schließen sich an diese Ereignisse mehr oder weniger an und vereinzeln sich auch bis zur Selbstständigkeit von Balladen. Schottland gab er den Namen Alba, weil sich die Schotten auch Albalaigh nennen.

Es hat sich seitdem ein anhaltender oft mit großer Heftigkeit geführter Streit über die Aechtheit der Ossianschen Lieder entsponnen und seit der Untersuchung Talvj's: die Unächtheit der

Lieder Ossians, Leipzig 1840, ist es fast Mode geworden, von Macpherson als einem Betrüger zu sprechen. Dies Urtheil ist aber ein zu hartes. Macpherson hat sich die oben angeführten Veränderungen erlaubt und hat überhaupt die locale und geschichtliche Bestimmtheit der Sage ins Verschwommene und Weiche abgedämpft. So hat er z. B. da, wo in dem Urtext der heilige Patrik als Sangeshort angerufen wird, einen nichtssagenden Albin substituirt u. dergl. Allein erfunden hat er die Sagen nicht, denn 1807 erschien zu London in 3 Bänden der Gaelische Urtext, der diese Meinung widerlegt. Er erlebte diese Ausgabe, für welche er einen großen Theil seines Vermögens verwendete, nicht mehr, da er schon 1796 starb. Auch die Freude, welche ihm Turners Vertheidigung der Aechtheit Ossians gemacht hätte, entging ihm, denn sie kam erst 1803 heraus. Aber er hat auch nicht den Kummer erlebt, welchen ihm die hochmüthig witzelnde Manier verursacht haben würde, worin die Irischen Gelehrten Drummond und O'Reilly in patriotischer Erbitterung ihm den Raub und die Verunstaltung Irischer Balladen vorwarfen. (Transactions of the Irisch academy, XVI, part. II, polite literature. Aus diesen Verhandlungen hat Talvj in ihrer Schrift Auszüge gemacht, welche die eigentliche Stärke ihres Beweises bilden.) Macpherson hat seine Erweiterungen, Verschmelzungen, Veränderungen immer auf der Oberfläche gehalten, im Innern ist seine Bearbeitung, wie Walter Scott urtheilte, wesentlich Gaelisch gedacht. Es wäre übrigens ein wahres Wunder gewesen, wenn ein junger Mann von einigen zwanzig Jahren all diese Sagen in ihrer so eigenthümlichen Darstellung hätte fingiren können. Daß von der alten Mythologie, von dem Druidenthum, von den Feudalverhältnissen der Kelten, nichts darin vorkommt, ist wohl hinlänglich dadurch erklärbar, daß diese Länder ihre letzte Fixirung natürlich schon in einer Zeit empfingen, in welcher jene Beziehungen durch das Christenthum und die Umwandlung der Sitten völlig zurückgetreten waren, indessen das allgemein menschliche Interesse des Gemüths an dem Inhalt dieser Sagen, so wie das besondere patriotische an dem Ruhm ihrer Erinnerungen, sie als Dichtungen von Geschlecht zu Geschlecht lebendig erhalten hatte. Wir haben früher zur Erläuternng solcher Formation an

Firdusi's Verhältniß zur epischen Tradition der Perser und an die letzte Redaction der Nibelungen in der höfischen Kunstdichtung erinnert. Aehnlich muß man Macpherson beurtheilen. Die religiöse Farblosigkeit seiner Heldengeschichten findet namentlich an der der Nibelungen ein vollkommenes Seitenstück. Was früher noch Religion war, sinkt, nachdem eine andere Religion die Herrschaft gewonnen, zu Spuk und Zauberei herab. Letztere hat Macpherson aus mißverstandener Aufklärung weggelassen. (Proben aus Irischen Finnsagen, die man noch von den Gaelischen unterscheiden muß, in Cliffens Polyglotte 18—32. Daß Finn auch in die Sage der Hochländer aufgenommen werden konnte, ist bei der Stammgleichheit der Iren und Schotten und bei dem Umstande, daß Finn auf Schottischem Boden fiel, nicht unerklärlich.)

Was ist nun aber an dem Ossianschen Epos das Eigenthümliche, was nämlich Macpherson nicht hinzugedichtet hat? Dies ist unstreitig die elegische Stimmung, welche die ruhmvolle Herrlichkeit eines großen und edlen Heldengeschlechts im Rücken liegen hat und, einer beschränkten, gedrückten, leeren Gegenwart gegenüber, in der Erinnerung des Glanzes der Vorzeit mit Wehmuth schwelgt. Wenn wir die Aeneis als das Epos der Staatengründung betrachten konnten, so sind diese Gaelischen Sagen das Epos des Volksunterganges. Die elegische Stimmung tritt deshalb auch ganz subjectiv in dem Sänger selbst hervor, der die Vergleichung der Zeiten mit einander anstellt, ein lyrischer Zug, den wir weder im Indischen noch im Griechischen noch im Römischen Epos finden. Wenn auch Homer die Kraft seiner Helden dadurch schildert, daß er die Sterblichen, wie sie jetzt sind, als schwächer beschreibt, so ist doch seine Dichtung von Heiterkeit und vom Vorgefühl einer weitern großen, nicht weniger denkwürdigen Zeit durchdrungen, während Ossian sich zwar an den heroischen Scenen des geschwundenen Zeitalters erwärmt, nach vorwärts hin aber in einen gestaltlosen Nebel blickt. Im hohen Alter blind geworden, klagt er auch, sich einsam fühlend, um seinen im Kampf gefallenen Sohn Oskar. Die Schilderung dieser gebrochenen Empfindung ist in den Irischen Originalen allerdings nicht bis zu jener süßen Melancholie angeschwellt, in

welcher Macpherson sich und seine Zeit berauschte, allein sie ist in der Anlage da und breitet selbst über das Local der Sagen, wie keck und körnig sie auch seien, einen ins Düstere gewendeten Ton. (Eine sehr vollständige Uebersicht der Ossianliteratur in Gräffe's Lehrbuch der allgemeinen Literärgeschichte Bd. II, Abth. I. Erste Hälfte. Dresden und Leipzig 1839, 408—14; die trefflichste Charakteristik aber der Poesie Ossians in Fortlage's Geschichte der Poesie, 220—27.)

Was die Darstellung angeht, so fehlt ihr die vollrunde Plastik der Homerischen Klarheit. Sie neigt mehr zur Indischen Abstraction. Der Ausdruck des Gefühls überwiegt die Anschauung der Erscheinung, die etwas Transcendentes an sich hat. Aber in einem Punct treffen Homer und Ossian zusammen, in der Liebe zum Meere und in der Kunst, es in allen möglichen Formen seiner unerschöpflichen Wandlung zu malen, wobei natürlich der Unterschied waltet, daß wir das Meer unter dem milden Himmel Joniens in lachender Anmuth, unter dem wolkenschwangern, nebelreichen, sturmbewegten Himmel des Nordens in rauher Majestät erblicken. Statt des Hexameters malt im Gaelischen der katalektische mit großer Freiheit behandelte von Alliterationen und Assonanzen durchzogene Trimeter den daktylischen Wogenschlag.

---

2) Die Slavisch-Finnischen Stämme.

In ungeheuren Massen dehnen sich die Slavischen, Lettischen und Finnischen Stämme zwischen dem Baltischen und dem schwarzen Meer, zwischen der Elbe und dem Ural aus, untereinander nach Abkunft und Sprache, nach Geschichte und Sitte höchst verschieden und doch in der Poesie durch eine gemeinsame Physiognomie sich innerlich als ein Ganzes darstellend, wie sie auch alle dasselbe Metrum, den reimlosen vierfüßigen Trochäus haben. Es sind herrlich ausgestattete Nationen, die eine unendliche Liebenswürdigkeit und eine Fülle von Gemüth in sich bergen. Sittliche Reinheit, fast möchte man sagen jungfräuliche Zart-

heit, ist in ihrer Poesie ganz ebenso herrschend, wie in den Ossianschen Gesängen. Die Phantasie ist von allgeschäftiger Bewegtheit, so daß die sinnigen Menschen, namentlich die Mädchen und Frauen, eine stete Geneigtheit zur Improvisation haben und alle Arbeit, alle Zustände, vor Allem das unsägliche Leid, das sie zu erdulden haben, mit dem Hauche der Dichtkunst adeln. Die Lieder dieser Völker sind ohne Vergleich tausendfach poetischer, als viele Jahrgänge gedruckter Kunstpoesie bei civilisirten Nationen, wenn sie in ihr Alexandrinisches Zeitalter treten. Sie sind ein strahlendes Zeugniß der Kraft des heiligen Geistes der wahren Kunst, der auch aus dem Munde des gedrückten, mit Noth und Sorge, mit der Härte des Schicksals kämpfenden Menschen siegreich hervorbricht. Das Eigenthümliche in der Geschichte dieser Völker liegt, wie bei der der Keltischen, darin, daß sie in ihrer Entwicklung durch die Gewalt andrer Völker unterbrochen ist und daß mit der politischen Veränderung, welche sie erfuhren, die religiöse verbunden war, die, als eine von Außen aufgedrungene, ihnen im Innern oft lange fremd blieb und in ihre localen und nationalen Formen nur oberflächlich übertragen ward. An der Norm Griechisch-Römischer und Römisch-Germanischer Cultur gemessen, erscheinen daher diese vielen Nationen als barbarische Uebergangsvölker, wie wir sie im Allgemeinen benannt haben, allein inerhalb ihrer eigenen Individualität betrachtet, setzen sie uns in Erstaunen, welch' ein feines Gefühl, welch' eine thätige Phantasie, welch' ein treffender Witz sich bei ihnen mitten in einem kümmerlichen Leben, oft in einem Leben der Knechtschaft, entbinden. Die Knechtschaft ist bei ihnen theils die des Herrenthums, das sich bei ihnen selbst entwickelte, wie der Adel bei den Polen und Russen, der die Leibeigenschaft seiner Hörigen zur Voraussetzung hat, theils die Fremdherrschaft der Deutschen, die mit der größten Strenge, ja Grausamkeit gegen die mit dem Schwert Unterworfenen verfuhren. Es ist immer dieselbe traurige Geschichte, die sich überall wiederholt, wo Stämme zusammentreffen, welche sich als passive und active zu einander verhalten. Die active Race vernichtet oder knechtet die passive, bis diese auf einem langen Wege der Bildung sich mit der activen ausgleicht und wohl gar im Blute vermischt, falls sie nicht auswandert, wie

ein Theil der Kelten gethan hat und wie die Hochländischen bis auf etwa 600,000 zusammengeschmolzenen Kelten noch thun, indem sie massenweise nach Amerika ziehen. Eine merkwürdige Folge nun der Unterbrechung der Selbstentwicklung, die seit dem Römischen Staat und seit dem Christenthum zum Gesetz der Geschichte geworden ist, dem alle noch so holde Naturwüchsigkeit zum Opfer fallen muß, ist die Innigkeit des Familienlebens und der Liebe zur Natur, namentlich zu den Hausthieren, dem Rennthier, dem Pferde, dem Hunde, der Kuh und der Taube. In ihrem Duldmuthe, mit welchem sie einmal sich in die Härte ihres Daseins finden, besitzen diese Völker eine Weichherzigkeit, eine Tiefe des Gemüths, eine Empfänglichkeit für die kleinen Reize des Lebens, welche factisch die meiste Aehnlichkeit mit den Liedern des Schiking hat, die ja auch dem Familienleben und der Klage über den Druck angehören. Das Chinesische Princip wiederholt sich insofern hier, allein es steht zugleich auf einer andern Stufe individueller Freiheit.

Die Poesie dieser Völker ist theils noch Naturpoesie, theils Kunstpoesie. Wir haben es hier erst mit jener zu thun, weil in ihr noch der Geist des Ethnicismus waltet. Diese, die jetzt mit Bewußtsein von der volksthümlichen Poesie ausgeht, und sie zur gebildeten Kunstform verklärt, werden wir erst im dritten Hauptabschnitt wieder zu erwähnen haben. Jene aber läßt ihrem Wesen nach eine eigentliche Geschichte nicht zu und wir müssen uns, wollen wir einiger Maaßen eine richtige Proportion bewahren, uns auf Hervorhebung der wichtigsten Thatsachen beschränken, zumal die Anzahl der Lieder der neueren Sammlungen eine überaus reiche geworden ist. Von den milden, sittigen, Ackerbautreibenden Slaven im nördlichen Deutschland ist gar nichts zu sagen, da sie von den Deutschen theils vernichtet, theils auf das Härteste geknechtet wurden. Die Unterwerfung der Preußen, Kuren, Letten, Esthen und Liven wurde von dem Deutschen Orden in seinen fanatischen Kreuzzügen systematisch betrieben, vermochte aber die Nationalität dieser Stämme nicht ganz zu zerstören.

Die Litthauischen Dainos.

Bei den Preußischen Litthauern hat sich noch eine eigenthümliche lyrische Volkspoesie bis auf den heutigen Tag erhalten, Lieder im trochäischem Tetrameter, voller Gefühl und Grazie, welche sie Dainos nennen. Epische Motive sind denselben ganz fremd; die Liebe zur Mutter, die Liebe der Schwester und des Bruders, die sehr verschämte Geschlechtsliebe und die Liebe zum Pferde, welches den Litthauer über die weiten steinbesäeten Haiden, Palven genannt, durch die lichten Birkenwäldchen neben den blaublinkenden Seeen vorbei zum Häuschen trägt, wo das wackre Mägdlein wohnt, dessen sanfte Aeuglein es ihm angethan haben — das ist der immer anders gewendete Hauptinhalt dieser schönen Lieder, die zwar keine heidnischen Elemente mehr zeigen, in denen aber auch nicht die geringste Beziehung auf das Christenthum oder auf die laufende Geschichte vorkommt. (Rhesa: Dainos oder Litthauische Volkslieder, zuerst 1825, 2. Ausgabe 1845. Eine viel vollständigere und treuere Sammlung von Originalen nebst Uebersetzung und Einleitung gab Nesselmann, Berlin 1853. Von der Uebersetzung wurde ein besonderer Abdruck veranstaltet. Die erste Anregung zur Sammlung der Dainos gab Herder durch eine von seinem Vater ererbte Sammlung in den Stimmen der Völker.)

Die Lettischen Singes und Raudas.

Denselben Charakter und denselben Inhalt haben die Lieder der Letten (J. G. Kohl: die deutsch-russischen Ostseeprovinzen, Dresden und Leipzig 1841, II, 119—80, wo auch eine Menge Beispiele gegeben sind). Sie sind ebenfalls schwermüthig und lieblich, unterscheiden sich aber von den Litthauischen durch viele mythologische Anklänge an die alte Religion. Obwohl die Letten Christen geworden sind, singen sie doch noch unverholen Loblieder auf die Glücksgöttin Laima, auf den Freudengott Ligho, auf den Donnergott Perkuhns, auf die Wald-, Meer- und Windmutter, auf den Mond, auf die Sonne und die Kinder der

Sonne, vorzüglich aber auf die Laima Mahminja: die Glücksmutter. Ein sehr rührender Zug der Lettischen Poesie sind die vielen Lieder, in denen sich die Klage verlassener Waisenkinder ausspricht. Im Winter fährt die Sonne natürlich zu Schlitten, wie andere Frauen, und zuweilen begegnet es ihr dann auch, daß sie umwirft und in den Schnee fällt, wo es denn den ganzen Tag finster bleibt. Zögert die Sonne hinter den Bergen, so fragt der Dichter wohl um die Ursache und die Sonne antwortet ihm: „Ah, hinter dem Berge sitzt ein armes, trauerndes Waisenmädchen. Ihr seht sie nicht, aber ich muß ihre Thränen trocknen." Es wäre nicht zu viel gesagt, wenn man die Lettische Lyrik die Poesie der Thränen nennen wollte, denn in vielen Liedern bricht aus den Augenbrunnen der heiße Strom der Thränen hervor, namentlich bei den Abschiedsliedern, die an Innigkeit nicht ihres Gleichen haben. Selbst die Hochzeit wird bei dem Mädchen, das von der lieben Mutter zum fremden Hause und zur bösen Schwiegermutter ziehen soll, Anlaß zu einem Klagelied. Die Liebe ist, wie bei den Litthauern, verschämt und verstohlen. Ein Augenwinken, die Ueberreichung eines Straußes, ein brennender Kuß genügen den Liebenden schon zu überschwänglicher Beseligung und es ist höchst bezeichnend, daß sie sich auch Brüderchen und Schwesterchen anreden. Doch fehlt es trotz dieser elegischen Stimmung nicht an klarer Auffassung der Wirklichkeit, die sich in scharfsinnigen Gnomen: Singes genannt, oft in der Form von Frage und Antwort, von Frage und Gegenfrage, von Bild und Vergleich, von Beobachtung und Lehre, mit epigrammatischer Kürze ausspricht. (Kohl, a. a. O. 175.). Ja die Poesie geht bis zur Satire fort und versteht es, die ganze Thierwelt mit poetisch komischer Veranschaulichung hereinzuziehen, wie in dem trefflichen zuerst von Herder in den Stimmen der Völker mitgetheilten Gedicht von Wolfs Hochzeit (Kohl a. a. O. 150.) Ein Klagelied heißt Raudu dseesma oder auch wohl kurzweg Rauda: Klage. Dies ist insbesondere der Name für die Todtenklage, in welcher der Todte angeredet wird, als ob er noch hören könne. Es werden ihm Vorwürfe gemacht, daß er die Seinen geflohen, im Stiche gelassen, ja verrathen habe, worauf der Todte antwortet und die Zurückgebliebenen zu trösten und zu

ermahnen sucht. — Das Saiteninstrument der Letten ist die aus Lindenholz gefertigte sechs bis zehnsaitige Cither: Kohkle und, zum Tanz, der Sohma stabbula: die Sackpfeife, die ganz wie der Schottische Dudelsack gestaltet ist.

Esthen und Finnen.

Die Esthen, welche schon den Alten als Aestyer bekannt waren, sind ein Finnischer Stamm, der von den Letten sich nicht nur durch seine ebenfalls sehr wohlklingende Sprache, sondern auch dadurch unterscheidet, daß er einen kriegerischen Sinn hat. Nichtsdestoweniger wurden die Esthen den Deutschen leibeigen. Die im engern Sinn sogenannten Finnen, welche selber ihr Land Suomi und sich Suomolainen heißen, sind zwar auch nach einander von den Deutschen, den Schweden und den Russen besiegt worden, haben sich aber ihre persönliche Freiheit erhalten. Die Esthen sind in der äußern Erscheinung gegenwärtig das armseligste unter den das Baltische Meer umwohnenden Völkern. Die Leibeigenschaft hat sie in Faulheit, Gleichgültigkeit und Schmuz versinken lassen. Um so bewundernswürdiger ist es, daß sich in diesen gedrückten Menschen dennoch eine vorzüglich von den Mädchen und Frauen gepflegte Poesie hingefristet hat, die noch gegenwärtig epische Elemente besitzt. In der Lyrik stimmen die Esthen vollkommen mit den Letten überein, die objective epische Richtung aber ist ihnen eigenthümlich und mit den Finnen gemeinsam. Wainämönen, der treue und wahrhafte Alte, ist der Held sowohl der Esthnischen als der Finnischen Sagen. Die Esthen haben auch den bittern Humor des Sclaven, der im Innern gegen seine Knechtschaft empört ist und sich durch den Witz an seinen Drängern rächt, wie die treffliche Geschichte vom Kochen der Sprachen im Kesseltroge darthut (Kohl a. a. O., 251—55.). Daß die Esthen formell Lutherische Christen sind, factisch aber noch sehr Vieles von ihrer heidnischen Religion bewahren, ist nicht verwunderſam, weil ihnen das Christenthum gewaltsam aufgezwungen wurde (Kohl a. a. O. 272—80.). Mit den eigentlichen Finnen verhält es sich ebenso. Die Mythologie ist natürlich, da der Cultus gefallen ist, gleichsam zu einem

Traum geworden, den diese Völker noch immer in der Licenz eines poetischen Polytheismus fortträumen, allein der Standpunct der alten Naturreligion hat sich praktisch in der noch immer geübten Zauberei fortgesetzt, derentwegen die Finnen im Mittelalter bei den umwohnenden Völkern berühmt und gefürchtet waren. Finne war gleichbedeutend mit Zauberer (Mone, Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa, 1822, I, 49). Die Finnen ihrerseits gestanden wieder den Lappen den Ruhm der größern Magie zu. Das Zaubern nun wird hauptsächlich, noch bis auf diesen Augenblick, durch das Singen der Runen d. h. der Zaubersprüche, bewirkt und hiedurch ist wieder bewirkt, daß Singen, Zaubern und Erschaffen bei diesen Völkern identische Begriffe geworden sind. In den Zauberformeln, die je nach ihrem Gebrauch verschiedene Namen empfangen, liegt ein kosmogonisches Moment, das oft ins Sinnlose hin abirrt, oft aber auch einen poetischen Aufschwung nimmt.

Das Finnische Zauberepos Kalewala.

Gerade wie das Irisch-Gaelische Epos erst nach Jahrhunderten zur schriftlichen Existenz gelangte, und den gebildeten Völkern bekannt ward, gerade so ist es dem Finnischen Epos ergangen. Ein Epos muß man einen Sagencomplex nennen, in welchem ein Heldengeschlecht gefeiert wird und die Weltanschauung einer Nation nach ihren wesentlichsten Momenten sich innerhalb der Erzählung ausbreitet. Wainämönen ist der Held der Finnischen Sage und heißt auch Kalewa: Vater der Helden. Er ist der stärkste Zauberer, weil er der größte Sänger ist, der selber die Kantele: die Leier erfunden hat. Wenn er sie spielt und dazu singt, lauschen alle Wesen, auch die Thiere, seinen Tönen und schmelzen vor Entzücken in Thränen hin. Er weiß auch, daß er von Niemandem übertroffen wird und spottet eines Lappenjünglings Joukahainen, welcher der Dinge Ursprung und ihr Wesen zu kennen vermeint und Alles zu Allem glaubt zaubern zu können. Neben ihm tritt Ilma oder Ilmarinen auf, der Schmiedekünstler, der die wunderbarsten Dinge durch Zauber aus dem Feuer her-

vorgehen läßt und sich selbst von Gold eine Schöne bildete, die zwar von vollendeter Gestalt, jedoch so kalt war, daß er sie wieder verwarf, nachdem er an ihrer Seite zu ruhen versucht hatte. Niedriger als diese göttlichen Helden stehen der muntere Lemminkäinen, der allen Mädchen die Köpfe verdreht, und der wilde Kullerevo, der so unglücklich ist, seine Schwester im Walde, ohne sie zu kennen, zu schänden, worauf, als sie ihr verwandtschaftliches Verhältniß entdecken, sie sich in einen Fluß, er sich in sein Schwert stürzt. Die Geschichten drehen sich hauptsächlich um zwei Puncte, einmal darum, von Louhi, des Nordlands Wirthin in Pojohla (Lappland?) eine Frau zu erhalten und sodann, den Sampo zu verfertigen, eine Zaubermühle, welche Mehl, Salz und Geld mahlt und nach verschiedenen Seiten auswirft. Nach schweren Mühen gelingt dies auch dem Ilmarinen, wogegen er sowohl, als Wainämönen, in ihren Brautfahrten anfangs unglücklich sind, da des Nordlands Wirthin eine starke Zauberin ist und ihre schöne Tochter die wunderlichsten Bedingungen stellt. Da Ilmarinen dieselben löst, namentlich den Sampo schmiedet, so heirathet ihn die Tochter, bei welcher Gelegenheit alle Hochzeitfeierlichkeiten der Finnen weitläufig beschrieben werden. Den Sampo holen sie mit vielen Fährlichkeiten nach Wainölä oder Kalewala; denn, wo er weilt, herrscht Fruchtbarkeit und allgemeines Gedeihen. Jedoch zerbricht er unterwegs auf dem Meere, so daß sein Segen sich vertheilt.

Dies ungefähr ist eine Andeutung des Hauptinhalts. Aber nun die Ausführung! Sie ist so vortrefflich, daß man vor dem Genius eines Volkes, welches eine so vielgestaltige Phantasie entwickelt, die höchste Achtung haben muß. Die Darstellung ist völlig objectiv im reinsten epischen Ton und nicht blos, wie die Ossianische, mit geisterhaften Umrissen zeichnend, sondern mit individualisirender Kraft die frische Wirklichkeit ganz in das Detail hin malend. Die Landschaft, die Wälder und Bäume, die Thiere und Menschen des Baltischen Nordens, sind nirgends anders so plastisch klar und so farbenhell geschildert. Die eigenthümliche Gemüthsart der Nordischen Menschen, mit der Zärtlichkeit für das Kleine den Sinn für das Große und Maaßlose zu vereinen, ist in den Charakteren und Abenteuern nach allen Seiten hin

dargelegt. Bald bewegen wir uns in den idyllischen Grenzen einer eng umfriedeten Häuslichkeit mit all' ihrem Zubehör, bald schweben wir über Berge und Meere mit Adlerfittigen dahin. Bald weinen wir mit dem Helden — und selbst der alte Wäinämönen weint — wie Kinder über verhältnißmäßig geringe Umstände, bald trotzen wir kaltblütig mit ihnen den fürchterlichsten Gefahren. Das Innerste aber aller Vorgänge bleibt die Magie und wir glauben daher, daß man an ihr das Mittel hat, das Finnische Epos von andern Epen nach seiner Eigenart als das Zauberepos zu unterscheiden. Wunder und Zaubereien kommen auch in andern Epen vor, allein so, wie hier, wo alle Aufgaben Zauberei involviren, wo die Kämpfe zum Wetteifer im Zaubern werden, wo der Sampo, ein Werk der Zauberei, wiederum ein Zauberhort wird und wo die göttliche Kunst des Gesanges, die alle Herzen rührt, mit dem Begriff der Zauberei verschmilzt, da macht in der That die Zauberei ebenso das Wesen des Epos aus, als im Indischen die Treue des Weibes, im Persischen die Macht des Einen Iranischen Herrschers, im Arabischen die selbstgewisse Ungebundenheit des Recken, im Griechischen die Freundschaft des heroischen Jünglings in der Aristeia und die Beharrlichkeit des erfahrenen Mannes im Nostos, in der Aeneis die berechnende Klugheit des Staatengründers, im Ossianschen Liede der Schmerz über den Untergang der Volksherrlichkeit. Kalewala ist noch ganz heidnisch gedacht und ausgeführt. Alle Götter der Finnen treten in ihm auf: Jumala, der Gott des Himmels; Ukko, der Alte, der Donnergott; Ahto, der Wasserfürst; Tapio (Knippana) der Waldkönig; Tuoni (Kalma) der Todesgott; Luonnatar, die Schöpfungstochter; Hiisi, das böse Princip u. s. w. Am Schluß des Ganzen gebiert eine Jungfrau Mahrjatta einen Knaben, offenbar eine Anspielung auf Maria und Jesus. Wäinämönen will den Knaben tödten, Ukko der Alte aber macht ihn zum Könige von Karjala, worüber Wäinämönen mißmuthig wird und mit seinem kupfernen Boot bis zum Rande des Horizontes fortsegelt, indem er prophezeiet, daß er noch einmal einen neuen Sampo, eine neue Kantele und ein neues Licht schaffen werde. Seine alte Kantele und seine großen Gesänge hinterläßt er dem Suomivolk zu dessen Freude.

Dies Epos nun, im vierfüßigen, reimlosen Trochäus gedichtet, wird in der Form von Rhapsodien, die man Runen nennt, in diesem Augenblick noch vom Rigaischen Meerbusen bis zum Eismeer in jenen ungeheueren Wald- und Sumpfgegenden lebendig überliefert, welche die Finnen seit uralter Zeit bewohnen. Den Bemühungen einer Reihe patriotischer Männer (Porthan, Gamander, Leucquist, Kellgren, Tengström, Schröter u. A.), insbesondere aber dem unermüdlichen Lönnrot ist es gelungen, die einzelnen Gesänge zu sammeln und als ein Ganzes herzustellen, was zuerst 1835 geschah. Lönnrot gab demselben den Namen Kalewala, Heldenland, nach dem Beinamen Wäinämonens. 1849 konnte eine neue, vermehrte und berichtigte Ausgabe erscheinen, die 50 Gesänge in 22,793 Verse enthielt. Eine Schwedische Uebersetzung hatte A. Castrèn 1841, eine Französische Leouzon le Duc 1845 geliefert, eine Deutsche nach der zweiten Ausgabe gab endlich Anton Schiefner, Helsingfors 1852. (Vergl. J. Grimm: über das Finnische Epos in Höfers Zeitschrift für die Wissenschaft der Sprache, 1846, I, 13—55.)

Das Czechysche Epos von Zaboj und Slawoj.

Wir können hier nicht das Volkslied überhaupt aufnehmen, wie es noch unter den Finnischen und Slavischen Nationen in reicher Fülle existirt. In diesem Fall hätten wir nicht nur die Lieder der Ungarn, die ein Finnischer Stamm sind, nicht nur die Lieder der Donschen Kosaken, sondern vor Allem auch die Lieder der Serben zu betrachten, die außer einer herrlichen Lyrik eine bedeutende Epik besitzen, die einen doppelten Kreis von Romanzen bildet. Der eine bezieht sich auf den König Lasar Brankowitsch, der in der Schlacht bei Kossowa auf dem Amselfelde gegen den Türkischen Sultan Amurath 1389 durch Verrath fiel und mit dessen Heldentod die Unabhängigkeit Serbiens aufhörte; der andere bezieht sich auf des Königs Wukaschin Sohn, den ungefügen Marko, der schon den Türken dient, der ein Pferd hundert und funfzig Jahr reitet und selbst dreihundert Jahr alt wird, um endlich in bester Kraft, er weiß selbst nicht warum, zu

sterben. (Talvj: Volkslieder der Serben, 2 Thle., Leipzig 1853, zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage; Siegfried Kapper: die Gesänge der Serben, 2 Thle., Leipzig 1852.) Die Serbischen Lieder haben zwar auch noch Anklänge an das Heidenthum, wohin der Aberglaube an die Vampyre (Upioren) und an die Schicksalsgöttin Wila gehört; allein sie stehen doch schon entweder auf Christlichem oder Muhammedanischem Boden (Göthe's treffliche Charakteristik der Serbischen Lieder, S. W. 1833, Bd. 46, 306–23.).

Von den Czechen hat sich ein Rest ihrer heidnischen Poesie erhalten. Dies ist zwar nicht das unter dem Namen: Libussa's Gericht unterschobene Fragment, welches der Böhmische Sprach- und Geschichtforscher Dobrowsky selbst für unächt erklärt hat, wohl aber das Gedicht von dem Kampf der Czechen mit dem Deutschen Könige Ludwig im 9ten Jahrh. Es wurde in dem Kirchthurm der Stadt Königinhof 1817 unter einem Bündel alter Pfeile entdeckt. Die Handschrift scheint dem dreizehnten Jahrh. anzugehören. Die Brüder Zaboj und Slawoj kämpfen gegen Ludiek und seine Deutschen, welche die Freiheiten und den Glauben der Väter vernichten, fremde Götter einführen, die Vögel aus den heiligen Hainen verscheuchen, die geweiheten Bäume ausrotten, die Opfer- und Gebetstätten zu besuchen verbieten, und nur Eine Gattin von der Jugend bis zum Tode zu haben befehlen. Das zweite Hauptfragment der Königinhofer Handschrift, die auch einige lyrische Gedichte enthält, betrifft den Einfall der Tartaren unter Kublai Khan. (Swoboda hat eine Deutsche Uebersetzung, Hanka mit ihr das Original der Königinhofer Handschrift Prag 1829 herausgegeben.)

Die Russen haben auch noch zwei alte epische Lieder, die jedoch nicht mehr dem Heidenthum angehören. Das eine aus dem zwölften Jahrhundert ist Igors Zug gegen die Polovzer. Igor, der Czar von Nowgorod, geräth auf demselben in die Gefangenschaft, aus welcher ihn selbst ein Polovzer, Owlur, befreiet, indem er ihm zur Flucht auf schnellem Roß behülflich ist. Igors Sohn ist aber noch zurück, verliebt sich in die Tochter des Polovzer Fürsten, befreiet sich und bewegt seine Geliebte zur Taufe, in welcher sie Swoboda genannt wurde,

worauf er sich mit ihr vermählt. (Entdeckt 1795, herausgegeben 1800, Deutsch von Wolfsohn: die schönwissenschaftliche Literatur der Russen, 1843, I.). — Das andere Gedicht sind die Romanzen von Wladimirs Tafelrunde zu Kiew, die aber wohl schon als eine Assimilation von fremder Sage zu betrachten sind. In den Helden Wladimirs, der strahlenden Sonne von Kiew, in Rogdai, Dobruna, Ilja, Wassily u. A. ist eine Nachahmung der Arturischen Tafelrunde und in den Abenteuern des Drachenbezwingers Tschurilo eine Nachahmung der Deutschen Sigfridssage kaum zu verkennen. (Fürst Wladimir und seine Tafelrunde. Altrussische Heldenlieder. Leipzig 1819.)

---

3) Die Germanischen Stämme.

Zwischen den Keltischen und Slavisch-Finnischen Stämmen stehen die Deutschen in der Mitte. Sie haben zu den Byzantinern und Römern das Verhältniß gehabt, als barbarische Nationen von der großen Civilisation derselben angezogen zu werden, ohne jedoch in dem Grade, wie die Kelten, darin aufzugehen. Die Kelten haben sie in Gallien, Spanien und Britannien, die Slaven in Norddeutschland, Böhmen und Mähren, die Letten und Ituuen in Preußen und Kurland besiegt. Mit Römern, Kelten und Slaven haben sie sich vielfach vermischt und nur auf der Dänischen und Scandischen Halbinsel sich ganz rein erhalten. Die Germanischen Stämme erscheinen vor allen Dingen als kriegerische, lange Zeit, von den Cimbern und Teutonen ab bis zu den Angeln und Sassen hin, auf dem Continent, von hierab als Wikingr auch zur See, wo sie sich in ihren Raubzügen bald ebenso furchtbar machen, als sie es zu Lande in ihren Eroberungskriegen längst geworden waren. Kampflust und Waffenehre durchdringt ihr ganzes Leben. Stahlharte Herzen sind es, die unter der Eisenbrünne schlagen. Die furchtbarste Grausamkeit läßt sich in den unmenschlichsten Thaten aus. Mitten in dieser oft rohen Kriegerwelt brechen nun aber auch Züge des tiefsten Gemüthes hervor. Diese ungeschlachten Gestalten,

welchen es wonnesam ist, den sterbenden Feind zu verhöhnen, zeigen auch wieder ein ahnungsreiches Gefühl, das uns durch großmüthige Aufopferung und durch rücksichtsvollste Zartheit überrascht. Das Eigenthümliche dieses Stammes besteht in der Selbstgewißheit, die, ihrer Kraft vertrauend, nach dem Ausdruck des Tacitus in der Germania, sich sowohl gegen Menschen als Götter sicher fühlt. Verglichen mit den frühern Nationen, verglichen namentlich mit den Griechen und Römern, Kelten und Slaven, tritt in den Germanen etwas Dämonisches aus der Ungezähmtheit, ja Frechheit des Eigenwillens hervor, der vor Nichts Scheu hat, der Alles angreift, der mit dem Leben spielt und nur im Ungeheuren rechte Befriedigung findet, das seinen Uebermuth in Gefahr und Noth einengt. Der Germane ist daher auch der Leidenschaft des Spiels und des Trunkes ergeben. Im Spiel wagt er Vermögen und Freiheit, im Trunk steigert er den Rausch seines Selbstgefühls. Diese dämonischen Naturen empfanden eine Schranke ihrer Ueberkraft an der Schönheit und schämigen Züchtigkeit des Weibes, das sie, hierin den alten Arabern vergleichbar, hoch und frei hinstellten und welches daher in ihrer Geschichte von Anfang an eine viel größere Bedeutung hat, als bei allen bisher betrachteten Völkern. Das Eigenthümlichste aber, was sie hervorbrachten, war, daß sie freiwillig ihren Willen zu dem eines Andern machten, den sie sich zum Herrn erwählten. Diese Hingabe des eigenen Selbstes in die Gewalt eines Andern ist der eigentliche Inhalt des Germanischen Genossenschafts- und Dienstmannenthums. Die Treue gegen den Waffenbruder und gegen den Heerkönig, Herzog, Lehnsherrn, ist ein neues Element der Geschichte, das auch in der Poesie bald eine große Rolle spielen mußte. Lehensstaaten hat es auch in China, in Indien und Persien und bei den Kelten gegeben, allein nicht auf der Grundlage persönlicher Freiheit, wie bei den Germanen. Gerade deswegen klafft nun aber hier auch der Abgrund auf, aus welchem die entsetzlichsten Greuel aufsteigen. Die Treue hat ihre Kehrseite am Verrath und dieser ist es, der in die alten Sagen und Geschichten der Deutschen jenen finstern, unheimlichen Zug bringt, welcher sie grauenerregend von denen anderer Völker unterscheidet. Das alte Indische Epos hat

zwar auch Geschichten von List und Treubruch; das alte Persische hat in Rusthms Verrath durch seinen Bruder Schegad schon eine stärkere Annäherung an den Deutschen Typus; allein in der Art principiell, wie im Deutschen Epos, kommt der Verrath nicht vor. Die alte Göttergeschichte der Scandinavier hat ihren Mittelpunct in dem Verrath, den Loki an Baldur begeht. Die Geschichte der Giukingen (Niflungen) ist eine Kette von Täuschung und Verrath, die in den Deutschen Nibelungen schon gemildert erscheint. Und was Hagen in den Nibelungen, das ist Ganelo in der Kärlingischen Sage. So sehen wir aber auch die beglaubigte Geschichte der Deutschen. Arminius besiegt die Römer durch Verrath und er selbst fällt durch den Verrath Segests, des eigenen Schwiegers, von der Hand Deutscher Fürsten. In vielen unserer Geschichten der Deutschen Poesie wird von den Germanen so gesprochen, als wenn sie wahre Musterbilder der Treue, der Gottesfurcht, der Keuschheit, der Redlichkeit gewesen wären. Und gewiß lebten auch diese Tugenden unter ihnen, allein über den Preis derselben darf man nicht den Widerspruch gegen dieselben vergessen, woran es diesen wilden und leidenschaftlichen Menschen auch nicht gefehlt hat. Eben deshalb bedurften sie der Erlösung durch das Christenthum, das mit seinem Gebot der Feindesliebe ihnen eine ganz neue sittliche Welt eröffnete, deren Tiefe sie mit inniger Rührung empfanden. Die Anschauung der Treue Christi und des Verraths derselben durch Judas mußte gerade diese grimmen, eisernen Menschen im Innersten ergreifen, in deren eigener Religion, Sitte und Geschichte das größte Bedürfniß wahrhafter Versöhnung angelegt war.

Die nationale Epik der Germanen ist durchaus heidnisch. Die Form, in welcher wir sie nunmehr besitzen, ist freilich schon durch die Hände von Bearbeitern hindurchgegangen, die getauft und vielleicht schon christlich gesinnt waren. Der Kern jedoch ist heidnisch. Daß die Helden in den Nibelungen die Messe hören, ändert sie im Innern so wenig, als in Gudrun der Engel, der ihr erscheint, für den Beweis ihrer Christlichkeit genommen werden kann, denn in der alten Sage fehlte entweder dieser hinzugedichtete Engel ganz oder er war ein Zukunft kundiger Vogel oder ein weissagendes Wasserweib, wie Hadeburch in den Nibe-

lungen, das vom Ueberarbeiter christianisirend in einen Engel umgewandelt wurde. Das Kriterium des größeren oder geringeren Alters eines Gedichtes für diese Periode ist das größere oder geringere Heidenthum, das in demselben herrscht. Das Alter der Handschriften, worin es existirt, der Dialekt, in welchem es abgefaßt ist, die Verbreitung, die es als Kunstwerk gefunden hat, sind nur secundaire Momente. Es lassen sich nun unterscheiden: α) das Scandinavische; β) das Sassische; γ) das Gothisch-Burgundische Epos.

α) Das Scandinavische Epos.

Die Germanischen Stämme des Continents sind so viel gewandert, haben sich so sehr mit andern Völkern gemischt und so früh das Christenthum angenommen, daß ihre Göttersage bis auf wenige Spuren, die J. Grimm in seiner Deutschen Mythologie zusammengestellt hat, für uns verloren gegangen ist. Nur der Scandinavische Stamm hat sich die Erhaltung eines großen Theils derselben dadurch möglich gemacht, daß er vor dem andringenden Christenthum von Norwegen nach Island floh und dort noch längere Zeit die Ueberlieferung der Göttermythe und Heroensage in ihrer Integrität zu wahren vermochte, durch welche Vermittelung sie auch auf uns gekommen ist. Als der König Harald Harfagr im 9ten Jahrh. die kleineren Jarle Norwegens zu unterjochen anfing, flohen viele Normänner seit 864 nach Snialand d. h. Island, jenem Felseneiland, wo siedende Quellen aus dem Eise hervorzischen und Vulcane ihre Lavagüsse durch Schneefelder hinströmen. Es war durch den Seeräuber Nadodd zufällig entdeckt, als er auf einer Rückfahrt von Norwegen nach den Farörn dorthin verschlagen ward. Seit dem eilften Jahrh. kam aber das Christenthum mit andern Ansiedlern allmälig auch nach Island, bis es 1261 der Norwegischen Herrschaft zufiel. Das Christenthum ward 1000 von dem Althing, der gesetzgebenden Reichsversammlung, als Landesreligion angenommen.

Die ältere Edda.

Auf Island war es, wo angeblich Saemund Sigfuson hin frode, d. h. der Gelehrte, die alten Götter- und Heldendichtungen sammelte. Er war zwischen 1054—57 geboren, also kaum funfzig Jahre nach Bekanntmachung des Gesetzes, welches die Einführung der Christlichen Religion auf Island verordnete. Er war ein sehr gebildeter Mann, der Deutschland und Frankreich durchreist hatte und als Priester und Prediger zu Odde in Island bis in sein sieben und siebenzigstes Jahr 1133 lebte. Seine Sammlung führt den Namen Edda. Ueber die Bedeutung dieses Namens, den man auch Aeltermutter übersetzt, ist viel gestritten worden, allein die wahrscheinlichste bleibt doch immer, wie bei den Indischen Veden, daß er Verstand, Wissenschaft bezeichnen soll. Das erste Exemplar der Edda kam 1643 durch den Bischof Skalholt, Brynjulf Swendsen, nach Kopenhagen. Herausgegeben wurde sie in 3 Quartbänden 1787—1827 zu Kopenhagen (Hafniae) unter dem Titel: Edda Saemundar hinns fróda. In's Deutsche sammt der jüngern Edda und den mythischen Liedern der Skalda übersetzt von Karl Simrock: Stuttgart und Tübingen 1851.

Die Lieder der Edda sind in einer ganz eigenthümlichen Weise abgefaßt. Sie setzen sich die Bekanntschaft mit der Götter- und Heldensage eigentlich voraus, denn sie heben nur einzelne Puncte aus dem Ganzen hervor und postuliren die Erklärung der zahllosen Anspielungen, welche sie machen. Hiedurch erscheinen sie mysteriöser, als sie sind. Der Vortrag ist durchaus lyrisch gefärbt und häufig dialogisch durchgeführt, so daß er stellenweise ganz an die Aeschyleische Tragödie erinnert. Der Ausdruck geht auf die intensivste Bedeutsamkeit aus, ist kurz, schlagend, unruhig, blitzartig. Nicht sowohl Schönheit als Größe ist sein Wesen. Die Worte sprühen gleichsam, wie die Funken, wenn Schwerter auf Ringpanzer rasseln. Die metrische Form entspricht dieser Tendenz. Sie besteht theils im Fornyrdalag d. h. in Strophen von 4 Langzeilen, welche durch die Caesur in 8 Halbzeilen getheilt werden, theils im Liodahattr d. h. in Strophen, deren zweite und vierte Langzeile der Caesur ermangelt. Das

charakteristische Gepräge empfängt der Vers aber durch den Anreim oder Stabreim d. h. die Alliteration. Stabreim wird er genannt, weil der Laut als Schriftzeichen Stab (Runenstab) hieß. Er beruht auf dem Gleichklang des Anlauts. Gewöhnlich werden drei in derselben Langzeile gepaart. Zwei dergleichen Reimstäbe: Liódstafir, müssen in der ersten Hälfte der Zeile vorkommen; der dritte und wichtigste, nach welchem jene bestimmt werden, muß vorn in dem zweiten Halbverse stehen. Der Reimstab in der Nachzeile heißt daher Hauptstab: Höfudstafir, während die beiden andern in der Vorzeile Beistaben: Studlar, genannt werden. Natürlich dürfen es nur betonte Wörter und Wurzelsylben sein, auf welche der Stabreim fällt, vornämlich wenn der Vers nicht lang ist. Die Vocale werden unter sich für Gleichlaute gerechnet. Ist also der Hauptstab ein Vocal, so müssen auch die Nebenstäbe Vocale, aber nicht dieselben sein, sondern es gilt sogar für schöner, wenn die Vocale wechseln. Ist der Hauptstab kein einfacher Anlaut, so müssen auch die Nebenstäbe zusammengesetzt sein z. B. sp, st u. s. w. Dies Gesetz der Alliteration geht durch den ganzen Germanischen Norden und ist bei den Deutschen Gedichten auch noch ein Kriterium für das Alter derselben. Das Fornyrdalag, das nach seinem angeblichen Erfinder Starkader auch Starkadarlag genannt wird, hat Finn Magnussen dem Indischen Slokas verglichen.

Die nordische Götter- und Heldenwelt ist ebenfalls mit der Indischen verglichen, weil sie, wie diese, in das Maaßlose strebt. Allein solche Vergleichungen haben nur eine relative Wahrheit, denn das Ungeheure, zuweilen an Wahnsinn Streifende des Nordens hat nichts von der Verschwommenheit an sich, in welche die Indische Phantasie gern zerfließt. Sowohl in der Göttermythe als in der Heroensage ist ein fester Mittelpunct, um welchen herum sich die Riesengestalten und Riesenereignisse gruppiren. In jener ist dies Baldurs Tod, in dieser Sigurds Ermordung. Auf beide folgt der Untergang, dort der Welt, hier des gesammten Geschlechts der Giukingen oder Niflungen. Durch diese Richtung auf den tragischen Ausgang wird jene dramatische Structur der Epik hervorgebracht, die in der Form der Wechselrede sich zu bewegen liebt, so sehr, daß die

Scandinavische Poesie, was wir sonst nirgends finden, prosaische Einleitungen und Zwischenerzählungen macht, um dann sofort die Personen in directer Rede sprechen zu lassen. Je energischer nun diese hervorbricht, um so dürftiger bleibt noch die Andeutung der Scenerie und läßt die Epik von dieser Seite sehr gegen die Hellenische zurückstehen, in welcher das descriptive Element sich mit der dialogischen Bewegtheit so unübertrefflich ausgeglichen hat.

Die Göttersage.

Es ist hier nicht der Ort, das System der Scandinavischen Religion zu entwickeln. Es genügt, zu bemerken, daß die Vorstellung eines Kampfes der Götter gegen ihren Untergang, der Untergang selber, in welchem alle vernichtenden Gewalten Hels entfesselt werden, endlich aber auch die Wiedergeburt der von allem Bösen und Uebel gereinigten Welt zu einem neuen und schönern Dasein den Inhalt derselben ausmacht. Die Prophetie, welche sich bei dem Walisischen Bardenorden nur auf die nationale Geschichte bezog, nimmt deshalb hier einen wirklich religiösen, erhabenen Ton an. Die Erkundung der geheimnißvollen Andeutungen, welche der Götterdämmerung vorangehen, breitet eine schauerliche, gewitterschwüle Bangigkeit aus, die aber von der Seltsamkeit der Zaubereien, die sich in Alles flechten, oft wunderlich genug durchbrochen wird, denn an Zauberei fehlt es hier so wenig, als im Finnischen Kalewala. Der eigenthümliche Zug, der sich hierbei bemerklich macht, besteht darin, daß das Herrliche vom Bösen vernichtet werden kann, weil das Gute in seiner Verwirklichung, die sich über Alles ausdehnen sollte, an einer einzigen unbedeutend scheinenden Ausnahme scheitert. Alle Wesen sollten, Baldur dem Guten nicht zu schaden, in Pflicht und Eid genommen werden. Eine kleine Mistelstaude wurde übergangen, weil sie noch zu jung zum Eide schien und mit ihr ließ Loki durch den blinden Hödur den Liebling der Götter und Menschen erschießen! Als Baldur nun zur Hel geritten war, konnte er wiederbelebt werden, wenn alle Wesen um ihn geweint hätten. Alle weinten, Götter, Menschen, Thiere, Bäume, Steine,

nur ein altes Zauberweib nicht, das sich entschuldigte, daß es mit trocknen Augen weinen müsse, da ihm von Baldur nie etwas Gutes gekommen sei. Daß der Verrath auch in der Götterwelt einheimisch ist, brauchen wir nicht erst zu sagen; wohl aber, daß er überwiegend die Form der List annimmt und damit öfter ins Komische fällt, wie z. B. des unbändigen Thors Verkleidung in ein Weib, als er von Thrym sich seinen Hammer Miölnir zurückholt, oder wie die Fesselung des Wolfes Fenrir, den die Götter höflich bitten, die Bande, welche sie für ihn fertigen, zu versuchen, ob sie auch stark genug seien. Nachdem er das Band Läding und das Band Droma zerrissen, betrügen sie ihn mit dem Bande Gleipnir, das aus dem Schall des Katzentritts, dem Bart der Weiber, den Wurzeln der Berge, den Sehnen der Bären, der Stimme der Fische und dem Speichel der Vögel, d. h. aus lauter Unmöglichkeiten gemacht war.

In der ältern Edda sind nun folgende mythologische Lieder enthalten: 1) Völuspá, die Weissage der Völa, eine in prophetischem Ton dargestellte Geschichte des gesammten Göttergeschicks vom Urbeginn bis zur Welterneuung; 2) Hávamál, das hohe Lied, in welchem Othin selber lehrt, wie man sich weise betragen solle, gewissermaaßen eine gnomische Ethik zur mythischen Dogmatik der Völuspá; es heißt auch Runatals thattr, weil Othin darin den Zaubergesang lehrt; 3) Grimnismál, ein Wettstreit zwischen Frigg und ihrem Gemahl Othin, der unter dem Namen Grimnir seinen Pflegesohn Geirröd besucht, wo er ziemlich denselben Inhalt, den die Völuspá hat, in Verbindung mit der Sage von den Söhnen des Königs Hröding vorträgt; 4) Vafthrudnismál, in welchem Othin als Gangrád verkleidet von dem Riesen Vafthrudnir um die Geheimnisse der Götter befragt wird, und umgekehrt ihn wieder befragt; 5) Hrafnagaldr Othins, Othin's Rabenruf und Iduna's Niederfahrt zur Hel, als die Götter durch Zeichen und Träume über Baldurs Geschick sich zu ängstigen begannen; 6) Vegtamsquitha, das Lied vom Wanderer, nämlich Othin, der in der Unterwelt die Völa zur Weissagung über Baldur beschwört; 7) Aegisdrecka, der Trunk beim Aegir, oder Locasinna, Loki's Streit, worin Loki mit den Göttern beim Gastmahl in einen Zank geräth, der dieselben oft

in Aristophanisch komödischem Lichte erscheinen läßt; 8) Hymisquitha, das Lied vom Riesen Hymir, dem Thor und Tyr den großen Kessel abgewannen, in welchem Aegir das Ael für die Götter kochen mußte; 9) Thrym's Quitha oder Hamarsheimt, das Lied von Thor, wie er als Freya verkleidet vom Riesen Thrym seinen gestohlenen Hammer zurückholt; 10) Harbarthsliód, der sehr bissige, den Spottreden in Aegirs Gastmahl verwandte Zank Thors mit dem Fährmann Harbarth, den er, ihn überzusetzen, nicht zwingen kann; 11) Alvismal, worin der Zwerg Alvis, der Verlobte von Thors Tochter, beschreibt, wie sich die himmlischen, irdischen und unterirdischen Wesen die Welt vorstellen; 12) För-Skirnis, Fahrt Skirners, des Dieners des Gottes Freyr, zur Brautwerbung um die Riesentochter Gerdr für denselben; 13) Fiölsvinsmal, die Zwiesprache zwischen dem Helden Suipdagr, der sich, unerkannt zu bleiben, Fiölsvithr, Vielwisser, nennt, mit dem Thorwächter seiner Geliebten Menglöd, der ihm den Eintritt in die Burg verwehrt; 14) Hyndlulioth oder Völuspá hin Skamma, die kleine Völuspá, worin sich Freya durch die Riesin Hyndla die Heroengeschlechter von den Göttern ableiten läßt; 15) Solarliod, das Sonnenlied, ist schon ein christliches, mit heidnischen Mythen nur durchmengtes Product.

Die Heldensage.

Alles, was poetisch von der Göttersage gilt, gilt auch von der Heldensage. Der Zusammenhang in ihr wird aber specifisch durch die Blutrache gebildet, die hier in einer grauenhaften Fürchterlichkeit und scheußlichen Tücke erscheint. Die Blutrache zieht sich durch den ganzen Ethnicismus als Motiv hin und erreicht in der Härte und Leidenschaft der Germanischen Barbaren ihren äußersten Grimm. Aber noch ein Motiv tritt in der Sage auf, das in solcher Weise uns auch noch nicht vorgekommen ist, die Habsucht, die sich in Anhäufung eines kostbaren Hortes d. h. Schatzes gefällt. Gold und Silber namentlich hat für diese Nordischen Helden eine unendliche Anziehungskraft und der Drache, der feuerhauchende, lagert sich gern über die kalten Metalle. In den Eddaliedern ist übrigens der Drache ein durch

Zauberei in Schlangengestalt verwandelter Mensch, Fafnir. Loki nämlich hatte Hreidmars Sohn Otur getödtet, als derselbe in Gestalt einer Otter Lachse fing. Zur Buße dafür mußten die Asen das Otternfell mit Gold füllen, welches sie vom Zwerg Andwari nahmen. Als dieser einen Ring zurückbehalten wollte, zwang Loki ihn zur Hergabe desselben, worauf der Zwerg selbst hineinschlüpfte, jedem Besitzer des Hortes Fluch zu bringen. Da nun Hreidmar den goldgefüllten Otternbalg sah, bemerkte er ein Haar des Felles hervorstehen, verlangte auch dessen Goldbergung, welche Loki nur durch Hingabe des Ringes bewirken konnte, und gewann damit sich und seinem Geschlecht den Untergang. So hängt hier der Hort mit der Buße für den Mord zusammen. — Hreidmars Söhne forderten vom Vater Verwandtenbuße für ihren Bruder Otur. Als er sie weigerte, mordete ihn Fafnir im Schlaf und nahm all das Gold, indem er seinem Bruder Regin seinen Antheil vorenthielt. — Regin, ein Zwerg, war ein kunstreicher Schmidt. Zu ihm kam Sigurd, der Wölsung. Ihm schmiedete er das Schwert Gram. König Hialprek gab ihm Krieger und mit dem Schwert und den Kriegern besiegte er Hundings Sohn Lyngwi, der mit seinen Brüdern Sigurds Vater, den König des Frankenlandes, Sigmund, erschlagen hatte. Regin war also Sigurd zur Vollbringung der Blutrache behülflich gewesen und reizte ihn nun an zum Morde Fafnir's, der in Schlangengestalt über dem Schatz auf Gnytahaide lag. Sigurd spähte den Weg aus, wo er zum Wasser kroch, machte eine Grube, stellte sich hinein und durchstach den Hineinstürzenden mit dem Schwerte von Unten. Er mordete also durch tückische List und der sterbende Fafnir verfluchte ihn und sein Geschlecht. Sigurd trank von Fafnirs Blut, briet und aß sein Herz, ward dadurch der Vogelsprache kundig und erkannte, daß nun Regin ihm wegen des Mordes des Bruders nach dem Leben trachtete, worauf er ihn tödtete und sich des Schatzes bemächtigte, den er auf sein Roß Grani lud und hinauf nach Hindarfiall ritt. Hier traf er, von einer fernhinleuchtenden Lohe umgeben, die Walkyrie Sigurdrifa, die Schildjungfrau Brynhildur, die von Othin in tiefen Schlaf versenkt war. Er erweckte sie. Budli's

Tochter, die einen Mann ohne Furcht haben wollte, fand an ihm Wohlgefallen und lehrte ihn Weisheit und Runenzauber. Sie verlobten sich einander mit Eiden und ruheten acht Nächte neben einander, ohne sich zu berühren. — Nun kam Sigurd zum Könige Giuki, dessen schwarzhaarige Söhne, Gunnar, Högni und Guttormur, auch Niflungar hießen. Grimhildur, Giuki's Gemahlin, machte ihn Brynhildurs durch einen Zaubertrank vergessen, so daß er sich mit ihrer Tochter Gudrunar vermählte. Ja er erkämpfte Brynhildur für Gunnar und theilte in Gunnars Gestalt in der ersten Nacht mit ihr schwertgeschieden das Bett. — Brynhild sann auf Rache, zumal Gudrunar beim Haarwaschen sie als Sigurds Buhlin schmähete. Mit Gunnar und Högni beredete sie den frevellüsternen Guttormur, der nicht durch Eide gebunden war, Sigurd im Schlaf an der Seite seines Weibes zu tödten, durchstach dann aber, da sie nur Sigurd geliebt hatte, sich selbst. Sie ist die edelste Gestalt des ganzen Sagenkreises, aus der ein wirklich tragisches Pathos hervorbricht. — Gudrunar ward hierauf an Brynhildurs Bruder Atli, Budla's Sohn vermählt. Sie sann auf Rache für Sigurd und lud ihre Brüder zu sich ein. Diese versenkten vor ihrem Wegzug Fafnirs Schatz in den Rheinstrom. Seinen Mörder Guttormur hatte Sigurd mit einem Wurfspeer noch im Fliehen selber getödtet; Gunnar und Högni ließ Atli tödten, weil er am Tode seiner Schwester Schuld war. Högni wurde das Herz ausgeschnitten und Gunnar in den Schlangenthurm geworfen, wo er die Harfe, da man ihm die Hände gebunden hatte, mit den Zehen schlug und die Schlangen in Schlaf sang, bis eine derselben sich zu seiner Leber durchfraß. Gudrunar aber tödtete, ihre Brüder an Atli zu rächen, nicht nur diesen im Bette, sondern auch die mit ihm gezeugten Söhne und verbrannte die ganze Halle, in welcher die Todtenfeier der Nibelungen begangen war. — Hierauf stürzte sie sich in's Wasser, aber die Fluthen trugen sie in das Reich des Königs Jönakur, der mit ihr drei Söhne: Saurli, Hamdir und Erpur zeugte. — Hier erzog sie ihre Tochter Svanhildur, die außerordentlich schön war. Um dieselbe warb der alte König Jormunrekur durch seinen Sohn Randver. Sein

Rathgeber Bicke aber wußte ihm gegen seinen Sohn Verdacht einzuflößen, so daß er ihn aufhängen und Svanhildur unter den Hufen der Rosse zerstampfen ließ; wovon wiederum die Folge war, daß Gudrunar ihre Söhne, die sie mit Jönakur gezeugt hatte, zur Rache ihrer Schwester antrieb. Erpur, der ihm den Kopf abhauen sollte, ward unterwegs getödtet. Hamdir hieb Jormunrekur die Hände, Saurli ihm die Füße ab, ein alter einäugiger Mann aber, der des Weges daher kam (Othin?) ließ sie steinigen. Also immerwährend Mord aus Mord.

Dies ungefähr ist der Hauptinhalt der Eddischen Heldenlieder, die offenbar, da sie auch von einander abweichen, zu verschiedenen Zeiten unabhängig von einander entstanden sind. Ihre Differenzen gerade beweisen für ihre Aechtheit. Man kann annehmen, daß ihr Stoff Deutschen Ursprungs ist, da sie des Rheins, des Frankenlandes und Attila's erwähnen, allein sie haben den Inhalt der Sage ganz in die Nordische Form mit vollkommener Freiheit hinein gedichtet und vergegenwärtigen uns die ältere Gestalt der Sage, weil sie noch dem 6ten Jahrh. nach Chr. angehören. Sage und Dichtung müssen wir uns im Volksmunde nothwendig als beweglich denken. Die Eddenlieder enthalten das ursprüngliche Nibelungenlied, welches Lachmann durch künstliche Reduction des Deutschen Kunstepos auf 20 Lieder herausbringen wollte. (J. Grimm: über die Entstehung der Altdeutschen Poesie und ihr Verhältniß zur Nordischen in den Studien von Daub und Creuzer, Heidelberg, IV, 1808, 75 ff. W. Grimm: die Deutsche Heldensage, Göttingen 1829. Karl Gödeke: Deutsche Dichtung des Mittelalters, Hannover, 1854, Drittes Buch, 267—582, die vollständigste und großentheils mit den Worten der Originale gemachte Uebersicht der Deutschen Heldengedichte mit Einschluß der Eddenlieder und der Sagaen.) Die in der ältern Edda enthaltenen Heldenlieder sind nun folgende:

1) Helgaquitha Haddingia skata, die Sage von Helgi, dem Haddinger Helden; 2) Helgaquitha Hundingsbana hin fyrsta, erstes Lied von Helgi, dem Hundingstödter; 3) Helgaquitha Hundingsbana hin önnur, mit dem vorigen zusammen auch das

alte Volsungenlied genannt. Diese drei Lieder sind die Grundlage der Deutschen Gudrunsage.

4) Sinfiötla-Lok, Sinfiotli's, eines Bruders von Sigurd Ende, ein prosaisches Fragment.

5) Sigurdarquitha Fafnisbana hin fyrsta, 6) hin önnur, das erste und zweite Lied von Sigurd, dem Fafnirstödter; 7) Fafnismal; 8) Brynhildurquitha hin fyrsta; 9) Sigurdarquitha Fafnisbana hin thridja; 10) Brot af annari Brynhildarquitha, Bruchstück von dem zweiten Brynhildurliede; 11) Helreid Brynhildar; der Ritt Brynhildurs zur Hel, nachdem sie sich erstochen hatte und ihr Leichnam auf einem Scheiterhaufen verbrannt war; 12) Gudrunarquitha hin fyrsta; 13) Drap Niflunga, der Mord der Niflungen; 14) Gudrunarquitha hin önnur; 15) hin thridja; 16) Oddreinargratr, Oddrun's Klage; 17) Gunnarslagr; 18) Atlaquitha in Grönlenska; 19) Atlamal in Grönlenska; Grönland ist hier eine Landschaft in Norwegen; 20) Hamdismal; 21) Gudrunarhvant, Gudruns Nachruf; 22) Gripis-spá, Gripir's Weissagung. In diesen Liedern ist die Sigurdsage enthalten; das letzte faßt in der Form der Weissage die Hauptmomente derselben ähnlich zusammen, wie die Völuspá es mit der Göttersage thut. (Ettmüller: Die Lieder der Edda von den Nibelungen, stabreimende Verdeutschung. 1837.)

Isolirt stehen 23) Grongalldr, Grons Zaubergesang; 24) Völundarquitha, die Sage von dem elfengeborenen Schmidt Weland, Wiland, welchem der König Nidung die Sehnen durchschneiden ließ, wofür er sich durch meuchlerische Ermordung seiner Söhne und Schändung seiner Tochter rächte; 25) Biarkamal, eigentlich Uneddisch; 26) Rigsmál, worin die Wanderung Rigr's beschrieben wird, um die Abkunft der drei Stände der Knechte, der Freien und der Edlen von Othin zu schildern; dies Lied macht in sofern mit der Völuspá und dem Havamál das didaktische Element der Edda aus; 27) Grottasaungr, der Sang von der Zaubermühle Grotti, erinnert an den Finnischen Sampo.

Die Kunstpoesie der Skalden.

Von der ältern Edda geht man gewöhnlich sofort zur jüngern nach einer vollkommen begreiflichen Gedankenassociation über. Bei näherem Betracht aber liegt zwischen den urkräftigen, volksmäßigen, wahrhaft epischen Liedern, welche Sämund aus grauer Vorzeit sammelte, und zwischen der ars poëtica des Snorre Sturleson eine große Epoche in der Mitte, nämlich die Kunstpoesie der Skalden. Der Germanische Norden hatte zwar keinen so zünftig abgeschlossenen, von einer Priesterariſtokratie abhängigen oder mit ihr verschmolzenen Sängerstand, wie die Bretonischen Kelten; aber die Dichtkunst war bei ihm auch nicht in dem Grade Gemeingut Aller, wie bei den Letten, Finnen und Slaven. Die Dichter: Skalden, mußten ihre Kunst namentlich wegen des Epos erlernen, um der Sage mächtig zu werden. Die epische Ueberlieferung bildet überall, wenn sie dem Volksleben entspringt, Sängerschulen. Die Dichter hielten sich meistens an den Höfen der Fürsten auf, wanderten aber frei von Hof zu Hof und liebten es, die Gaben, welche sie sich in der Ferne ersungen hatten, als Ehrenpreise in die Heimath mitzubringen. Als der älteste Skalde wird der Gott der Dichtkunst selber, der mythische Bragi genannt. Die Blüthe der Skaldenpoesie fällt zwischen das achte und eilfte Jahrh., also noch vor Snorre Sturleson, der schon eine Menge Citate aus Skaldenliedern macht. Es sind uns die Namen vieler Skalden aufbehalten, wie Thiodolf von Hwin, Thorbjörn Hornkloft, Egill Skallagrim, Einar Helgason, Eivinder Skaldaspillr, Gumlaugr Ormstunga, Hallfrödr Vandrädoffkald u. A. (S. Ettmüllers Handbuch der Deutschen Literaturgeschichte von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten mit Einschluß der angelsächsischen, altscandinavischen und mittelniederländischen Schriftwerke, Leipzig 1847, 81—92.).

Dem Inhalt nach waren die Gesänge der Skalden meistens durch die Gelegenheit bedingt, bei Schlachten, Thronbesteigungen, Vermählungen, Versöhnungen, Todesfällen. Gesang im Allgemeinen hieß Kvädi oder Liod; Slagr ein von Harfenschlag begleiteter; Bragr ein großes Gedicht, ein ganzes Epos; Quitha eine Darstellung unglückseliger Ereignisse; Gratr ein Klaggesang;

Nid, ein Hohnlied; Lof, Maerd oder Hrordr, ein Loblied; Mansaungr ein Liebeslied; Galdr, ein Zauberlied; Vallgaldr, Todtenbeschwörung; Flockr, ein kürzeres Lob- oder Danklied; Drápa ein Ehrengedicht, Panegyrikus auf berühmte Helden und Fürsten, später auf Märtyrer und Heilige ausgedehnt. — Mal hieß ein Gesang im Fornyrdalag. — Einzelne für sich, auch durch ihren Sinn abgeschlossene Strophen nannte man Visur. Der Name Rimur wurde erst für die spätern Volkslieder gebraucht.

In der Form zeigte die Skalda auch als Lyrik eine stete Hinneigung zur epischen Behandlung, nicht unähnlich der Art, wie die Pindarischen Gesänge das mythische Element in sich aufnahmen. Im Ausdruck herrschte eine Liebe zu kühnen, oft seltsamen, später sogar frostigen und gezierten Metaphern, wie wir sie nur irgend in der Indischen oder Muhammedanischen Poesie finden. Schon die Eddenlieder nehmen diese Richtung namentlich in den Räthselfragen, in den Hohnreden und Kampfbeschreibungen. Insbesondere aber nährte die mythologische Anspielung die Pflege der poetischen Paraphrase. Nicht weniger künstlich gestaltete sich die metrische Form. Allerdings lassen sich die Versarten auf 4 einfachere Grundschemata zurückführen, auf das Fornyrdalag, das Toglag, das Drottkvädi und das Runhenda, allein durch Variation wurden dieselben bis zu 136 vervielfältigt. Die Füße der Verse wurden nicht gemessen. Die Alliteration machte ihre eigentliche Seele aus. Der Endreim kam erst durch den Skalden des Königs Sverker Kolson von Schweden, Einar Skulason, im Norden auf, etwa seit 1150. Er gebrauchte ihn zuerst in einem Liede, das er auf die Schlacht bei Lekbärg dichtete, welche König Cystein von Norwegen über die Pisinger gewann. Ohne die Alliteration zu verdrängen, ward er seit dieser Zeit heimisch und im Runhendametrum, worin man die Volkslieder verfaßte, zum Gesetz.

Die jüngere Edda.

Bei einer so großen Künstlichkeit der Poesie wurde, als sie zum Verfall überging, eine Poetik Bedürfniß. Eine solche ist die sogenannte jüngere Edda von Snorre Sturleson, der

1178 zu Hvamm auf Island geboren wurde. Er gelangte durch seine Verheirathung mit der Tochter des reichen Verdis zu bedeutendem Vermögen, war aber, als ein ächter Normann, habsüchtig und streitlustig und daher in beständige Fehden verwickelt. Er war der letzte Lagmann des Isländischen Freistaats und gerieth in den Verdacht, ihn der Norwegischen Herrschaft unterwerfen zu helfen. Bei Reikjaholt ward er 1241 erschlagen. Ein höchst gebildeter Mann, wie er sich besonders in seiner Geschichtschreibung darstellt, von welcher unten die Rede sein wird, faßte er für die Skalden ein sehr verständiges Handbuch ab, das in folgende Abtheilungen zerfällt: 1) Dämisögur, 78 Beispielreden; nämlich zuerst Gylfaginning: Gylfs Täuschung oder Hars Lygi: Hars Lügen. Dies ist eine Darstellung der Scandinavischen Mythologie in Prosa mit eingemischten Fragmenten von Eddenliedern. Man könnte sie einen Commentar der Völuspá nennen. Sodann folgt Bragarädur, Reden des Gottes Bragi, worin verschiedene Mythen von Iduna, Thor und Loki erzählt werden, namentlich auch vom Ursprung der Dichtkunst, weshalb sie Quasirs Blut und der Zwerge Trunk genannt werde. 2) Skalda oder Skaldskaparmal: die Dichtkunst, nämlich a) die Kenningar, eine poetische Synonymik von 145 Gegenständen, wie sie poetisch umschrieben werden können, ähnlich wie im Alvismal der ältern Edda; b) Okendheiti, Benennungen in der Skaldensprache ohne Umschreibung; c) Tornöfer, ungewöhnliche Benennungen der Familienverhältnisse, Körpertheile und geistigen Eigenschaften; d) Bragahättir, drei Lehrgedichte an den König Hakon von Norwegen und dessen Neffen Skuli über die Metrik und Prosodie (Háttalykill) mit mehr als hundert verschiedenen Versarten. 3) Malslittarit, die Skaldische Buchstabenlehre, a) Latino stafrofit, die Lateinische; b) Malfröddinnar Grundvöllr, die Laut- und Sprachlehre der Nordischen Sprache, der Norräna tungar; c) Figúrur i rädunni, eine Erklärung der Redefiguren. (Der Abschnitt Dämisögur wurde unter dem Titel: die Edda, zuerst von Rühs, Berlin 1812, ins Deutsche übersetzt.)

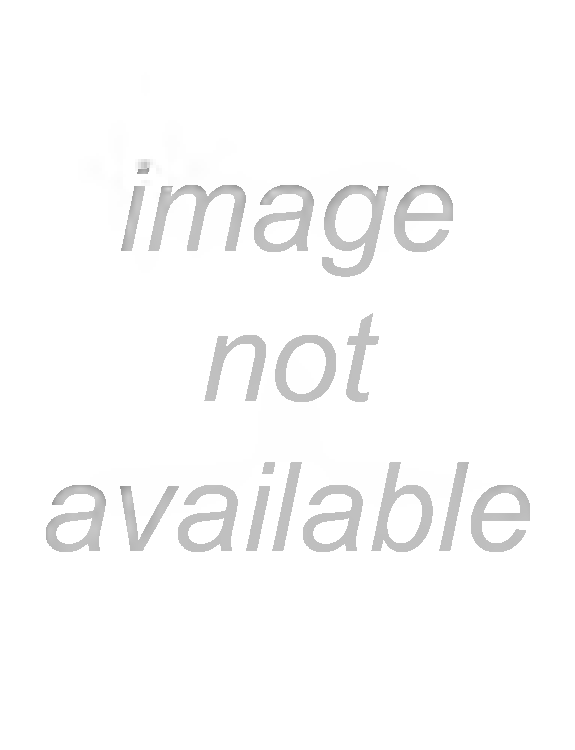


image
not
available

Saxo Grammaticus, ein Däniſcher Prieſter, der 1204 ſtarb, mit ſeinem Werke: Historiae Danicae Libb. XVI, ed. Stephanius, Hafniae 1654. Die erſten acht Bücher enthalten großentheils Sagenauszüge und die darin vorkommenden Skaldenlieder ſind von Saxo in die verſchiedenſten Lateiniſchen Metra überſetzt. Er iſt für die Scandinaviſche Welt daſſelbe, was Galfred von Monmouth für die Bretoniſche.

Von den allgemeineren Sagen gehören hieher: 1) die Volſungaſaga in 52 Capiteln; ſie enthält den ganzen Cyklus der Sigurdſage mit vielen Citaten aus den ältern Eddenliedern. Sigurd war ein Wolſung. (Herausgeg. v. Björner in den Kämpedater, Stockholm 1737.). 2) die Wilkina- oder Niflungaſaga in 382 Capiteln entſprang nach ihrer eigenen Ausſage aus den Mittheilungen Deutſcher Männer von Soeſt, Münſter und Bremen, welche durch den Verkehr der Hanſa nach Bergen in Norwegen kamen und vornämlich die Dietrichsſage erzählten. Dieſe Auffaſſung gehört alſo ſchon dem dreizehnten Jahrh. an, iſt aber eben deshalb ein ſehr merkwürdiges Zeugniß von der Lebendigkeit, in welcher damals noch die alte Sage unter den Deutſchen exiſtirte. Sie ſteht an Poeſie der Volſungaſaga ſehr nach, iſt aber deshalb nicht etwa ſchlecht erzählt, ſondern kann als ein kykliſches Epos der ganzen Gothiſch-Fränkiſchen Sage betrachtet werden. (Herausgeg. von Peringskiold, Stockholm 1715.) 3) die Regnar Lodbrokiſaga in 24 Capiteln. Regnar war einer der berühmteſten Seekönige und durch ſeine zweite Frau Aſlauga, Sigurds Tochter, die derſelbe mit Brynhildur erzeugt hatte, mit den Völſungen verwandt. Seine erſte Frau Thora hatte er durch einen Drachenkampf erworben. In einem tollkühnen Angriff auf England ging er unter, wurde, da er ſich nicht zu erkennen gab, in einen Schlangenthurm geworfen und ſang hier den berühmten Todesgeſang, das Krakumal, das wir noch übrig haben. (Das Krakumal, 29 Strophen, Text und Ueberſetzung in F. Lorenz: Geſchichte Alfred des Großen, Hamburg 1828, 257—77.) 4) die Nornageſtſaga in 11 Capiteln bezeichnet das Erlöſchen der Sage. Sie erzählt zwar auch noch Sigurd's und Brynhild's Geſchichte, auch Regnars Lodbroki's und ſeiner Söhne Tod, allein die Einkleidung

ist schon ganz christianisirend. Gest, ein alter dreihundertjähriger Sänger, hat sich schon lange einsegnen, d. h. mit dem Kreuze bezeichnen lassen, wird aber erst an Olaf's Hofe getauft, an welchem kein Heide mehr gelitten ward. Wir ersehen wenigstens so viel daraus, daß diese Normänner auch als Christen die alte heidnische Sage noch immer sehr liebten. Gest citirt auch noch das alte Eddenlied, das Brynhild bei ihrem Niederritt zur Hel sang, ausführlich. Die Nornagestsage ist nur ein Moment in der Sage von Olaf Trygväson. (v. d. Hagen: Nordische Heldenromane, Breslau 1814—28, 1—3) Wilkina- und Niflungasaga; 4) Volsungasaga; 5) Regnar Lodbroks (d. h. Lodderhose) und Nornagests Saga. — G. Lang: Untersuchungen über die Geschichte und das Verhältniß der Nordischen und Deutschen Heldensage. Frankfurt a. M. 1832.)

Die Kämpeviser.

Mit dem vierzehnten Jahrhundert erstarb die Sagenpoesie und ging gänzlich in Fiction als eine gekünstelte Nachahmung der ältern Sagaen über. Die Poesie aber ergriff nun die Elemente der heidnischen Sage und gestaltete sie zu mährchenhaften Balladen um. Die Götter waren längst verschwunden; die bestimmtere Erinnerung an die Helden des Epos war verblaßt; aber die Vorstellungen von Riesen und Zwergen, von Helden und schönen Königstöchtern, von Meerwundern und Elfen, von Fluch und Zauberei, lebten in den Liedern des Volkes in Dänemark, Norwegen und Schweden mit unversieglicher Kraft fort. Die Lieder sind in der Form oft roh, aber voller Poesie. Die dialogische Form dauert bei ihnen fort. Lieder von Sigurd, Brunhild und Chriemhild haben sich selbst auf den entlegenen Faröerinseln und auf der Insel Hven erhalten (W. Grimm: Altdänische Heldenlieder. Heidelberg 1811. Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder Germanischer Nationen. Leipzig 1840.)

β) Das Saſſiſche Epos des Nordſeekreiſes.

Wir dürfen nicht zweifeln, daß die Sigurdſage ſich durch alle Stämme Germaniſcher Zunge verbreitet habe, denn wir finden ſie überall, wenn ſie gleich Namen und Umſtände ändert. Ihr Charakter bleibt weſentlich Nordiſch. Die Tendenz zur Größe, die in das Maaßloſe umſchlägt und im Untergang ganzer Geſchlechter mit blutig düſterer Erhabenheit endet, bleibt allen ihren Spuren aufgeprägt. Vom Oſten und Süden her breitete ſich die Dietrichsſage ebenfalls über alle Deutſchen Stämme aus und erreichte in der Geſtalt der Wilkinaſage endlich auch den Scandinaviſchen Norden. Zwiſchen beiden Ausgangspuncten ſcheint nun aber noch ein mittlerer Kreis gelegen zu haben, der uns gänzlich verloren ſein würde, wenn wir nicht noch zwei glänzende Zeugniſſe von ihm beſäßen. Dies iſt das dem Saſſiſchen am Ufer der Nordſee wohnenden Stamm eigenthümliche Epos. Der Niederdeutſche Küſtenſtamm war, wie die Normannen, der Seeräuberei ergeben und zerſplitterte ſich durch dieſelbe. Die Nordiſchen Seefahrer hatten erſt in Norwegen, dann in Island einen feſten Anhalt, in welchem ſie ihre Sagen ausdichteten. Die Dänen, Sachſen, Geaten (Jüten), Angeln und Frieſen aber wurden in die Unruhe der Völkerwanderung hineingeriſſen und viel früher der chriſtlichen Kirche wenigſtens äußerlich einverleibt. Die aus ihrem eigenen Leben entſpringende Sage nahm nun eine ähnliche Geſtalt an, wie diejenige, welche wir in der Regnar Lodbrokſage vor uns haben. Es iſt wohl zu merken, daß in der Volſungenſage, in den Eddiſchen Sigurdliedern, das Meer und die Seefahrt nirgends vorkommen. Die Helden reiten einſam für ſich durchs Land oder wandern auch zu Fuß. Alle Begebenheiten wickeln ſich zu Lande ab. Dies ſpricht eben für den rein Deutſchen Urſprung der Sage, denn die Scandinaviſche Poeſie iſt von Anſchauungen des Meeres und der Schifffahrt in reichem Maaße erfüllt. Nun beſitzen wir noch zwei Epen, welche uns das Epos nach ſeinem maritimen Element vorführen, nämlich Beowulf und Gudrun. Beide ſchildern uns das Heldenleben von Küſtenſtämmen, die auch das Grab der Helden am Meeresufer emporhügeln, damit es den Fahrenden weithin ſichtbar ſei. Im Innern

dieser Gedichte finden wir das Merkwürdige, daß die Blutrache als Motiv in ihnen zurücktritt und daß die eigentliche Seele, von welcher das ethische Interesse darin getragen wird, die Treue ist, in Beowulf die des Mannes, in Gudrun die des Weibes.

Beowulf.

Beowulf ist der Dienstmann des Geatenkönigs Hyglak, der zwischen 512 und 520 wahrscheinlich bei Knik erschlagen wurde, worauf der ihm verwandte Beowulf folgte (H. Leo: über Beowulf. Halle 1839, 19.). Er fuhr freiwillig zum Dänenkönige Hrothgar, die Burg Heoroth von einem Menschenfressenden Wasserungethüm Grendel und dessen Mutter zu befreien, was ihm auch gelang. In hohem Alter tödtete er einen Drachen, der auf herrenlosen Schätzen in einem Heldengrabe lagerte und sein Land verwüstete, starb aber im Siege. Diese Sage ist uns in 43 Gesängen in Angelsächsischer Sprache und in alliterirenden, dem Eddischen Fornyrdalag sich anschließenden Versen überliefert (zuerst herausgegeben von Thorkelin, Kopenhagen 1815; deutsch in stabreimender Uebersetzung von Ettmüller, Zürich 1840.). Die Angeln haben unstreitig die Sage mit nach England gebracht, wo sie natürlich manche Veränderungen erlitt, ohne jedoch den heidnischen Kern und die ächt epische Fassung zu verkehren. Beowulf ist in der Kunst der epischen Schilderung allen übrigen Liedern des ganzen Germanischen Epos überlegen. Es kann uns eine Ahnung von den Verlusten geben, die wir erlitten haben. Die Anschaulichkeit, mit welcher z. B. die Einrichtung der Burg Heoroth insbesondere aber der Kampf Beowulfs mit Grendels Mutter unter dem Wasser dargestellt ist, ist bei aller Kürze höchst malerisch. Beowulf ist außerdem dadurch sehr wichtig, daß er acht Episoden enthält, in denen Sänger alte Sagen vortragen, denn obwohl dieselben epitomatorisch gehalten sind, so sehen wir doch daraus nicht nur die Lebendigkeit der uns bekannten Sagen, sondern erfahren auch von uns unbekannten, die gesungen wurden. So trägt ein Scop d. h. Sänger bei dem Mahle nach Grendels Besiegung den Kampf von Hengest und Hnäf gegen den Friesen Finn vor.

Gudrun.

Beowulf ist der bis in den Tod getreue Schirmvogt seines Volkes, der noch als Greis den Kampf mit dem Land verderbenden Drachen bestand. Gudrun ist die treue Jungfrau, die ihrer Liebe unter den größten Demüthigungen, Unbilden, Versuchungen und Gefahren unverrückt ergeben bleibt. Wie die Gudrunsage uns jetzt vorliegt, ist sie freilich von höfischen Dichtern in der mittelhochdeutschen Sprache verarbeitet worden. Die ursprüngliche, dem Beowulf gewiß ähnliche Form der stabreimenden, mächtig einherrauschenden Verse, die Kühnheit und Schärfe, die Bildlichkeit und Gedrungenheit des Ausdrucks, der frische Hauch der Meereswelle im Colorit, ist dadurch aufgehoben und die Behandlung der der Nibelungen angenähert, jedoch ohne die strenge Geschlossenheit derselben, vielmehr ausschwankend in Betrachtungen und subjective Ergüsse nach Art der Spielmannspoesie. (Gudrun, Nordseesage. Von San Marte, Berlin 1839, 273.). Wir haben schon bemerkt, daß die drei Lieder der alteddischen Helgaquitha die älteste Fassung der Gudrunsage überliefert haben. In dem gegenwärtig uns übrigen Gedicht sind drei verschiedene Sagen nach einander behandelt, von Sigeband, Hagen und Hilde; von ihrer Tochter Hilde und Hettel von Helingen; von Gudrun und Herwig. Zuerst spielt das Gedicht in Irland, dann an den Niederländischen Küsten, wo sich noch locale Spuren nachweisen lassen, die v. Plönnies in seiner Ausgabe und Uebersetzung 1852 in einer Karte vereinigt hat. Gudrun ist die Tochter Hilde's und Hettel's. Hartmuth von Ormanie (Normandie) entführt Gudrun mit Gewalt und ihr Vater fällt, als er dem Räuber nachsetzt. Lange wird sie in schmachvoller Gefangenschaft gehalten, bis ihr Geliebter Herwig von Seeland und ihr Bruder Ortwin sie befreien. Die Richtung auf einen versöhnenden Schluß ist Gudrun eigenthümlich, der Ueberfluß an Verheirathungen jedoch mehr im Geschmack der ritterlichen Epik, als der alten Heldensage. Wie wenig der Oestreichische Ueberdichter sich in die nordische Sprache hat finden können, beweist unter Anderem, daß er aus Morland, d. h. Sumpfland, Mohrenland gemacht hat. Doch hat er die

wesentlichen Züge in ihrer tiefen Poesie nachempfunden und glücklich wiedergegeben, so daß unter den deutschen Heldenliedern Gudrun durch die Schönheit der Composition und Detailausführung hervorragt. (Müllenhof: Kudrun, Kiel 1845.)

γ) Das Gothisch-Burgundische Epos.

Außer dem Fränkischen Sagenstock, der auch zum Scandinavischen wurde, und außer der Sassischen Nordseesage, die mit vielen Scandinavischen Sagen, wie namentlich der Regnar Lodbrokiquitha, im Typus analog ist, bildete sich noch ein dritter Kreis, welcher den südlicher wohnenden Deutschen Stämmen zugehörte. Wir nennen ihn den Gothisch-Burgundischen, weil die Gothen in ihm den einen, die Burgunder den andern Centralpunct abgeben und die letztern den Zusammenhang mit der Fränkischen Sage vermitteln, die sich allmälig mit der Gothischen zu verflechten suchte. Die Gothische Sage wurzelt in der Entzweiung des Königs Ermenrich (Cormanrik, Jormunrekur, Ermanaricus) mit Dietrich von Bern (Thidrek, Theodorich von Verona). Ermenrich, von welchem auch Jornandes in seiner Geschichte der Gothen spricht, hatte einen Rathgeber Sibech, der seiner Ergebenheit wegen den Beinamen des treuen empfing. Ermenrich handelte gegen ihn, wie David gegen Urias. Er schändete sein Weib in seiner Abwesenheit. Dies empörte Sibech. Um aber seine Rache sicherer auszuführen, verbarg er seinen Zorn und verleitete den Kaiser, seinen Sohn und seine Neffen, die Harlunge, zu morden. Dann reizte er ihn gegen Dietrich, der ebenfalls sein Neffe war. Dietrich flieht vor ihm mit den Wölfingen zu Etzel (Attila) in's Hunnenland. Etzel und seine Gemahlin Herke (Helke) geben ihm ihre Nichte Herrad zur Frau und er nimmt Theil an Etzels Kriegszügen. Etzel läßt ihn sogar mit seinem Heer aus Hunnenland nach Lamparten (der Lombardei) ziehen, wo er den Ermenrich in mehren Schlachten, namentlich in der von Raben (Ravenna) besiegt.

Die Gedichte, in denen wir diesen Sagencyklus noch übrig haben, gehören sehr verschiedenen Jahrhunderten und sehr ver-

schiedenen Bildungsstufen an. Das älteste derselben, ein Fragment von dem Kampf Hildebrands mit seinem Sohn Hadubrand, die einander nicht kennen, ähnlich wie Rusthm und Sohrab, Odysseus und Telegonos, fällt noch ins achte Jahrh., ist ohne Strophentheilung, ohne Endreim, alliterirend, im Ausdruck den Eddenliedern verwandt und dem Dialekt nach ins Niederdeutsche fallend. — Dann folgt ein Gedicht von der Flucht Walthers von Aquitanien mit der schönen Hildegund von Etzels Hof, wo sie als Geißeln lebten, in ihre Heimath. Auf dem Waschenstein aber, d. h. den Vogesen, wird Walther von dem Burgundischen Könige Günther und seinen Mannen angerannt und hat besonders mit einem derselben, Hagen, einen blutigen Kampf zu bestehen, der jedoch versöhnlich endet. Dies Gedicht ist in Lateinischen Hexametern von einem Mönch des Klosters St Gallen, Ekkehard III., der 975 starb, verfaßt. — So viel derselbe nun auch von Nachahmung der Lateinischen Epiker hinzugethan hat, so ist doch noch viel ächt Volksmäßiges und Poetisches geblieben. — Wir müssen annehmen, daß die Sage unter dem Volk noch immerfort sich lebendig erhielt und ersehen dies auch aus den Lateinischen Geschichtschreibern jener Zeit, die uns als Geschichte erzählen, was offenbar Sage war, wie Widukind der Sachse die Sage von Irmfried und Iring, Paul Warnefrid der Longobarde die Sage von Alboin und Autharit, Hunibald der Franke Fränkische Sagen überliefert haben.

Als sich nun die höfische Epik entwickelte, welche die Keltische Dichtung durch die Virtuosität künstlerischer Darstellung bei uns einheimisch machte, lag es nahe, daß ein Dichter auch die Volkssage von der Höhe dieses ästhetischen Standpunctes aus behandelte. Daß derselbe nicht nur die Sage, sondern daß er die Sage auch in poetischer Form vorfand, ist unzweifelhaft. Schon die Eddenlieder legen Zeugniß davon ab. Daß er aber diesen ihm durch die Tradition gegebenen Stoff mit künstlerischer Genialität gestaltete, ist ebenso unzweifelhaft. Doch schlossen die Dichter sich der volksmäßigen Form noch insofern an, daß sie in Strophen von 4 Langzeilen dichteten, die aus sechs oder sieben Hebungen mit männlichem stumpfen Endreim bestanden. Sie ge-

ſtatteten eine große Freiheit der Behandlung, ähnlich dem Fornyrdalag, und zerfielen durch die Cäſur wieder in zwei Hälften, ſo daß das Ganze in 8 kleinere Glieder zerfiel. Wir nennen dies Metrum heute gewöhnlich die Nibelungenſtrophe.

Die Nibelungen.

Wie uns die Nibelungen gegenwärtig vorliegen, gehören ſie früheſtens dem Ende des zwölften, ſpäteſtens dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts an. In 39 Geſängen umfaſſen ſie beinahe zehntauſend Verſe. Die Sprache iſt, was wir jetzt mittelhochdeutſch nennen. Einen äußern Anhalt mag der Dichter in den Aufzeichnungen gefunden haben, welche der Biſchof Pilgrim von Paſſau durch ſeinen Schreiber Konrad ſoll haben machen laſſen. Dem Inhalt nach iſt zwiſchen den Eddenliedern, welche Sigurds Geſchichte darſtellen, und den Nibelungen der Unterſchied, daß dieſe alles Magiſche in den Hintergrund drängen und Dietrich mit den Amelungen in den Kampf hereinziehen. Beides iſt im Intereſſe der Sittlichkeit geſchehen; jenes, um die Freiheit der Selbſtbeſtimmung ſo wenig als möglich zu beſchränken, dies, um der Gerechtigkeit beſſer genügen zu können. In der Nordiſchen Sage iſt der urſachliche Zuſammenhang viel entſchiedener durch das Geſetz der Blutrache beſtimmt, während dies bei den Nibelungen ſich auf Chriemhildens Rache concentrirt und nicht ſowohl als ein heiliges Geſetz, ſondern mehr ſubjectiv als eine individuelle Regung des Gemüths des langrächen Weibes erſcheint. Die erſte Hälfte der Nibelungen, worin Sigurd unter dem Namen Sigfrid den Mittelpunct ausmacht, iſt daher oft dunkel, trocken, mehr andeutend, namentlich in Allem, was Brunhild betrifft. Im Nordiſchen iſt Brynhild die adligſte Geſtalt der ganzen Sage, freilich in den ungeheuren Maaßverhältniſſen einer heroiſchen Welt. Als Sigurd auf ihr Anſtiften getödtet iſt und ſie ſich ſelbſt dem Tode weihet, opfert ſie auch noch acht Knechte und fünf Mägde an ihrem Scheiterhaufen, an den Achilleus bei der Leichenfeier für den Patroklos erinnernd. Die Brunhild der Nibelungen, die nicht mehr als heidniſche Valkyrie, als göttliche Schlachtenjungfrau auftritt, iſt daher nur noch eine ſeltſame

Amazone, die sich ihr Magdthum nur durch Kampf rauben läßt. In Sigfrids Geschichte ist seine Untreue gegen Brunhild unterdrückt und seine Erlangung des Hortes nur mit wenigen Strichen skizzirt. — Gudrunar heißt in den Nibelungen Chriemhild, während in den Eddenliedern Grimhildur der Name ihrer Mutter ist. An die Stelle des nicht durch Eid gebundenen dritten Bruders Guttormur tritt der Dienstmann Hagen von Tronegg, die bewundernswürdigste Schöpfung der Nibelungen. In ihm ist jene Selbstgewißheit, die wir als den eigenthümlichsten Zug des Germanischen Heroenthums oben bemerklich gemacht haben, zur äußersten Consequenz durchgebildet, so daß er in seinem Trotze das Schicksal selber herausfordert.

Aber hier müssen wir erst auf dasjenige Motiv einen Blick werfen, was in der Deutschen Sage, namentlich in den Nibelungen, als wesentlich hervortritt, auf das Lebensverhältniß. In der Nordischen Sage erscheinen die Helden und Heldinnen vereinzelt. Sie verbinden sich unter einander durch Eide. Sigurd reitet ganz allein nach Hindarfiall u. s. w. Im Sassischen Epos sehen wir schon die Dienstmannen um den Fürsten geschaart, aber noch in einer gewissen lockern Genossenschaftlichkeit. In der Dietrichssage als solcher genommen ist gar kein anderes Motiv thätig, als die Lehnstreue. Dietrich ist sehr tapfer und treu, aber auch ohne alle Romantik der Liebe. Seine Verheirathung mit Herrad, Etzels Nichte, ist völlig prosaisch, ein politischer Act. Dagegen wird bei ihm das Dienstmannenverhältniß zum Ideal erhoben, indem er überall im Kreise der Seinen auftritt, unter denen sein alter Waffenmeister Hildebrand obenan steht. Dietrichs Geschichte besteht daher nur aus einer Reihe von Kämpfen. Die Nibelungen haben Dietrich dem Könige Etzel gegenüber als frei hingestellt, obwohl er an seinem Hofe weilt. Hiedurch ist es möglich geworden, ihm im Kampf mit den Burgunden eine gewisse Mittlerrolle zuzutheilen. Die Schwere des Lehnsverhältnisses fällt einerseits auf Hagen, andrerseits auf Rüdeger von Bechlaren. Hagen mordet Sigfrid, weil er durch ihn die Ehre seines Herrn befleckt glaubt. Rüdeger kämpft gegen die Burgunden, weil Etzel es von ihm als seinen Vasallen fordert. Dietrich, um Rüdegers Tod zu rächen, der

im Kampf mit Gernot fällt. Er tödtet aber Gunther und Hagen nicht, sondern überliefert sie der Chriemhild gebunden, die ihren Bruder enthaupten läßt und Hagen selbst mit Sigfrids Schwert tödtet, worauf Hildebrand wiederum ihr das Haupt abschlägt, ohne daß nun merkwürdiger Weise Etzel an ihm Rache übt. Etzel ist in den Nibelungen eine völlige Nullität, die eben Alles geschehen läßt. In den Sigurdliedern ist er Brynhildurs Bruder, der Gunnar und Högni tödten läßt.

Das Nibelungenepos hat den Begriff, den es selbst vom Schicksal hat, in den Worten ausgesprochen, daß die Liebe zu Leid führe. Diese Auffassung erschöpft aber nicht sein Thema. Allgemein hingestellt ist der Satz unwahr und im Deutschen Epos selber Gudrun seine Antithese, denn in Gudrun führt die Liebe und deren Treue zur Beseligung Aller. Die Liebe wird in den Nibelungen ziemlich kalt behandelt, denn der Dichter entnimmt aus ihr keineswegs die wirksamsten Motive. Sigfrid hört von Chriemhildens Schönheit, überzeugt sich davon und empfängt sie von ihren Brüdern, denen er wesentliche Dienste geleistet hat, zur Frau. Er erwirbt Brunhild von Isenland für Gunther, der Brunhild auch nur gerüchtweise kennt. Von Liebe unter diesen kann nicht die Rede sein. Eine Frau, die in der Brautnacht ihrem Mann Hände und Füße bindet und ihn an einem Nagel aufhängt, ist gewiß nicht von Liebe erfüllt. Nach Sigfrids Tod verheirathet sich Chriemhild mit Etzel lediglich aus Berechnung, durch ihn die Mittel zur Rache zu gewinnen. Die Rache aber übt sie als eine Leidenschaft, in welche nicht gerade die Unendlichkeit der Liebe sich hineinlegt. Ein Hauptmoment der Nibelungen ist dagegen die Verkehrung der Treue in Verrath. Gunther erwirbt Brunhild durch Sigfrid, der mittelst einer Tarnkappe sich unsichtbar macht und somit gegen die edle Fürstin verrätherisch handelt, um seine Treue gegen Gunther zu bewähren. Er hat Brunhild Ring und Gürtel im Ringen mit ihr abgenommen, als er sie für Gunther im Bett überwand, eine der widrigsten Scenen im Nibelungenliede. Und diese Kleinode verräth er an seine Frau, welche wiederum das Geheimniß an Brunhild verräth. Chriemhild will ihren Mann im Kriege schützen und verräth deshalb den verwundbaren Fleck desselben an

Hagen, seinen Mörder, der ihn mit meuchlerischer Tücke tödtet. Hagen aber mordet aus Treue gegen seinen Herrn. Um sie zu morden, ladet Chriemhild verrätherisch ihre Brüder zu sich ein, obwohl sie eine feierliche Sühne mit ihnen geschlossen hatte. Der Dichter hat daher die tragischen Collisionen nicht sowohl aus der Liebe, als aus dem Lehnsverhältniß abgeleitet. Gunther nämlich gibt Sigfrid bei Brunhild für seinen Dienstmann aus, weshalb dieselbe über die Verheirathung Chriemhilds empört ist, mit Gunthers Auskunft sich nicht begnügt, daher ihm sich in der Brautnacht versagt und sich hinterher wundert, warum Sigfrid als Vasall nicht Zins sende oder Dienste leite. Sie will Chriemhild nicht den Vortritt in das Münster gönnen, weil sie in ihr die Frau eines Dienstmanns erblickt, während diese an sich ihr vollkommen gleichberechtigt ist. Hagen mordet Sigfrid lediglich im Auftrag der Familie und Gunther schützt ihn daher gegen Chriemhilds richtigen Verdacht durch die Lüge, daß Räuber ihren Mann erschlagen hätten. Von Rüdeger, Etzels Dienstmann, läßt Chriemhild gleich, als er für seinen Herrn und sie wirbt, sich schwören, daß er ihr Leid rächen wolle. Chriemhild fragt Hagen, wie er es habe wagen können, zu ihr in's Land zu kommen, worauf er als Ursache angibt, daß er als Dienstmann seinem Herrn habe folgen müssen. Rüdeger, der die Nibelungen als Markgraf von Bechlaren bei ihrem Eintritt in das Hunnenland empfangen und dem Giselher sogar seine Tochter verlobt hat, muß als Dienstmann sie bekämpfen, was im ganzen Gedicht die tragischste Situation ist.

Wir haben immer vom Dichter der Nibelungen gesprochen, denn wir sind überzeugt, daß nur ein einziger Künstler die Composition, wie wir sie noch in der Hohenems Laßbergischen Handschrift des dreizehnten Jahrh. übrig haben, zu verfassen im Stande war, so gut als das Ramayana von Einem Valmiki, die Ilias und Odyssee von Einem Homer gedichtet sind. Die Einheit der Anlage und Fortführung des Ganzen, die Gleichheit der einfachen, edlen, knappen, sichern Sprache, die Entwicklung der Charaktere Hagens und Chriemhildens, die absichtliche leise Berührung aller Zauberei, aber auch alles Christenthums, die geschickte Einflechtung von Episoden, die Hervorhebung von

Gestalten, wie Rüdiger und Volker, in denen die Phantasie einen freieren Spielraum sich gönnen durfte, dies Alles war nur möglich, wenn Ein Dichter das Werk ausarbeitete, was natürlich ja gar nicht ausschließt, daß er nicht Vieles aus dem Sagenmunde des Volkes aufgenommen habe. Dies Anschwellen von einem einfachen Anfang bis zu einem so furchtbaren Ende, diese Dialektik der Verhältnisse, dies Liegenlassen des Nebensächlichen, um nur dem Untergang entgegen zu eilen und das Verderben immer breiter, immer unvermeidlicher sich fortwälzen zu lassen, ist nur als ein Product wahrhafter Kunst möglich. Hagen ist daher der eigentliche Held der Nibelungen, denn er ist es, der von dem Untergange, wie die alten Götter, die klarste Voraussicht hat und ihm doch mit freiem Muth entgegengeht. Er ist der Schuldigste, denn er ist Sigfrids Mörder und doch der Schuldlose, denn er hat es ohne Eigennutz nur im Interesse und auf Geheiß seiner Herrin gethan. Es ist bei nationalen epischen Gedichten, die eine ganze große Welt in sich schließen, freilich umsonst, einen Helden in dem Sinn als den einzigen zu fixiren, wie die Römische Aeneis wirklich den Aeneas verherrlicht, allein so ganz und gar ohne eine Gestalt, in welcher sich die Eigenthümlichkeit des Schicksals concentrirt, wird das Epos auch nicht gedacht werden können. Das aber ist den Nibelungen Hagen, der zwischen Sigfrid und Chriemhild in der Mitte steht, der am Hof zu Burgund, der auf der Fahrt zum Hunnenlande, auf dem Kampfplatze selber die Leitung des Geschickes nicht blos übernimmt, sondern auch ausführt und von diplomatischer Skepsis sofort, wenn er zur Gewißheit gelangt ist, zur größten Entschiedenheit des Handelns übergeht. Daß die Nibelungen I—XIX vornämlich Sigfrids Tod, von da bis zum Ende Chriemhildens Rache darstellen, kann auch das blödeste Auge sehen. Aber die Einheit beider Momente ist die Hauptsache. — Der erste Theil ist wesentlich auf den zweiten hin angelegt und die Kunst des Dichters besteht vorzüglich in der Art und Weise, wie er von dem Tode Sigfrids den Uebergang zur Ausführung der Rache gemacht hat. Die dramatische Structur des Gedichts, von welcher man so oft gesprochen hat, beruhet darauf, daß ästhetisch genommen von XIX: wie der Nibelungenhort nach Worms kam, bis

XXVIII, wie Chriemhild Hagen empfing, eine Mitte liegt, in welcher die Wage des Geschicks noch schwankt. Unter allen epischen Gedichten ist keines, das in einer schmuckloseren Sprache mannigfaltigere Contraste, tiefinnerliche Leidenschaften in einem dramatischeren Gange schilderte (Rosenkranz, Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter, Halle 1830, 127—45.).

Fast sind es hundert Jahre, daß die Nibelungen den Deutschen wieder bekannt geworden sind, denn 1757 gab Bodmer 7 Abentheuer der ersten Hälfte und die ganze zweite unter dem Titel: Chriemhildens Rache heraus. Das Ganze nach derselben Hohenemser Handschrift ließ Müller zu Berlin 1782 in seiner Sammlung altdeutscher Gedichte Th. I. abdrucken. Aber erst durch die Begeisterung und die Ausdauer v. d. Hagens, der 1810 eine besondere Ausgabe veranstaltete, wurde ein allgemeineres Interesse angeregt, dem 1816 K. Lachmann durch seine kleine aber gehaltvolle Schrift: über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth, ein höheres wissenschaftliches Problem gab. Es wiederholte sich der um die Entstehung des Homerischen Epos durch Wolf angeregte Streit auch bei den Nibelungen, um in derselben Weise zu enden. Lachmann zerstörte die Poesie des Kunstwerks, indem er die Urelemente der volksmäßigen Sagendichtung auszuscheiden und auf 20 Lieder zurückzuführen bemühet war. Jetzt hat man, ohne die lebendige Sage als Bedingung zu verkennen, die Nothwendigkeit eines Dichters zugestanden, der mehr als ein nur formeller Diaskeuast wär. (A. Holtzmann: Untersuchungen über das Nibelungenlied, Stuttgart 1854. Unabhängig von ihm gelangte zu demselben Resultat F. Zarncke: Zur Nibelungenfrage. Leipzig 1854.) Vorzüglich wichtig ist für dieses Resultat, außer der Vergleichung der Handschriften, die Klage geworden, ein Gedicht in kurzen Reimpaaren, welches die Bestattung der Todten und die Benachrichtigung beschreibt, die Etzel die Donau hinauf nach dem Rhein gelangen läßt, mit den Nibelungen vielfach übereinstimmt, aber eine Nordischere Auffassung zeigt. (Vgl. über diese Hr. Kurz: Geschichte der deutschen Literatur, Leipzig, 1853, I, 492.)

Noch einmal Gudrun.

Wir haben Gudrun dem Kreise der Nordseesage eingegliedert, weil sie ihrem ganzen Ursprung nach dorthin gehört und weder mit der Sigfrid- noch mit der Dietrichsage in irgend näherem Verhältniß steht. Wir müssen sie aber hier noch einmal erwähnen. Wir haben angenommen, daß Gudruns ursprüngliche Gestalt eine alliterirende Sassische gewesen ist und daß sie erst in das mittelhochdeutsche Idiom und in die Nibelungenstrophe umgedichtet sei. Jetzt können wir dies klarer einsehen, denn die Nibelungen sind unstreitig das Muster gewesen, welchem der Dichter der Gudrun in der Mitte etwa des dreizehnten Jahrhunderts nachstrebte. Holtzmann (a. a. O. 150 ff.) macht die sehr richtige Bemerkung, daß es im Wesen des Epos liege, unstrophisch zu sein. Die Nibelungenstrophe legte daher dem Dichter für den Fluß der Handlung manchen Zwang auf und führte manche Leerheiten herbei. Bei der Gudrun ist dies noch merklicher und die vierte Langzeile sieht sich, um nicht den Sinn zu oft abzubrechen, noch öfter zur Ausschweifung genöthigt, als dies schon bei den Nibelungen zuweilen vorkommt. An künstlerischer Geschlossenheit steht sie den Nibelungen noch mehr, als im Verbau, nach. Die Nibelungen sind zwar auch biographisch, insofern sie von der Jugend Chriemhilds bis zu ihrem Tode reichen, allein es ist eben das Geschick dieses Einen Weibes, welches alle Begebenheiten äußerlich zusammenhält, wie Hagen die innere Seele derselben ist. In Gudrun gehen wir von der ersten Hilde zur zweiten, von dieser erst zu Gudrun über. Alles ist lockerer wie es auch in der Geschichtsform seefahrender und seeräuberischer Völker begründet liegt, und an der Regnar Lodbrokfage die trefflichste Erläuterung findet. Die Nibelungen sind auch tiefer, als Gudrun. Aber Gudrun ist mannigfaltiger, verweilt länger bei den anziehenden Gruppirungen und individualisirt mehr durch einen malerischen Ausdruck. In der Organisation schwächer, fesselt sie durch größern Reiz der Einzelheiten, vor Allem aber durch die Liebenswürdigkeit der Charaktere. Erst seit 1820 aus einer einzigen späten Handschrift bekannt, hat sie einen weiten Leserkreis erobert. In den Nibelungen ist jedes Verhältniß schon

in seinem Ursprung durch feinere oder gröbere Verletzung der ewigen Gesetze der Sittlichkeit dem Untergange geweihet. Es ist Niemand, mit Ausnahme Rüdigers, Dietrichs und Hildebrands am Ende, mit welchem wir völlig sympathisirten. Auch mit Sigfrid nicht, denn wie sehr der Dichter auch seine Untreue gegen Brunhild gemildert hat, so widersagt uns doch der doppelte Trug, den er gegen sie übt. Chriemhild wird in ihrer Rachsucht endlich ein unweibliches Ungeheuer. Nur der grimme Hagen gewinnt steigend durch seine Umsicht und Kühnheit unsern Antheil. Ganz anders in Gudrun, wo zwar Listen geübt werden, wo aber kein Verrath, kein Meuchelmord, kein Hinschlachten eines ganzen Geschlechts Grau in Grau oder vielmehr Blut in Blut malt. Zwar fehlt es nicht an altnordischen Grausamkeiten, namentlich bei Wate, als die Burg erstürmt wird, allein sie geschehen im frischen Affect und verschwinden in der Totalität. Gudrun aber, die edle Dulderin, ist so fern von allem Haß und aller Rache, daß sie zur finstern Chriemhild das vollendetste Gegenbild ausmacht.

König Rother.

Zwischen der Feinheit höfischer Behandlung und zwischen der roheren Manier der fahrenden Sänger steht das Gedicht von König Rother in der Mitte, in kurzen unregelmäßigen noch oft alliterirenden Reimpaaren. Rother, ein König in Bari, entführt Helena, die Tochter des Byzantinischen Kaisers, als Kaufmann verkleidet und macht einen Kreuzzug. Der poetische Kern dieses Gedichts, die verdeckte Werbung, ist schöner bereits in Gudrun enthalten, in der Geschichte ihrer Mutter Hilde, um welche Hettel durch den sturmkühnen Wate und den Sänger Horant wirbt. In der Wilkinasaga heißt Rother Osantrix.

Dietrichs Geschichte.

Dietrichs Jugend wurde der Sigfrids analog ausgedichtet, indem man ihn sich mit Riesen, Sigenot, Ecke, und Zwergen, König Luarin, in Begleitung seines treuen Waffenmeisters

Hildebrand, herumschlagen ließ. Diese Gedichte haben keinen großen Werth. Auch ein Gedicht von seiner Flucht zu den Hünnen ist sehr dürftig. Größern Werth haben Alphart und die Rabenschlacht (Ravennaschlacht), ersterer in der Nibelungenstrophe, letztere in einer sechszeiligen Strophe. Alpharts Tod durch Wittich und Heime, die für Ermenrich kämpfen, ist vortrefflich erzählt.

Kämpfe der Gothen mit den Burgundern.

In der ursprünglichen Sage kommen der Franke Sigfrid und der Amelung Dietrich gar nicht zusammen. Der Kampf des Westgothen Walthers von Aquitanien oder Spanien, von dem wir auch noch ein mittelhochdeutsches Fragment in der Nibelungenstrophe besitzen, gab aber schon das Vorbild zu einem Zusammentreffen der Burgundisch-Fränkischen Helden mit Gothischen. Man brachte daher in dem Großen Rosengarten zu Worms Dietrich mit Sigfrid zusammen, ließ aber beiden in so fern den Preis der Tapferkeit, als Dietrich Sigfrid zuletzt nur durch das Feuer seines Zornathems besiegt, welches ihm die Hornhaut schmilzt. Der barock-lustige, streitsame Mönch Ilsan, der als Hildebrands Bruder eingeführt wird, ist die originellste Figur dieses Gedichts, das wohl schon der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angehört. — In dem langweiligen Gedicht Biterolf und Dietleb, das in kurzen Reimpaaren verfaßt ist, wurde noch später der Gedanke, der dem Rosengarten zu Grunde liegt, mit der Hildebrandssage verbunden, die sich auch als Volkslied noch lange lebendig erhielt.

Die Verwälschung des Deutschen Epos.

Bis hieher reicht die heidnische Gestalt der Germanischen Heldendichtung, denn wenn auch die Dichter des dreizehnten Jahrhunderts äußerlich christliche Formen einmischten, so war doch der Inhalt noch durch und durch heidnisch und wurde sogar noch in einer Gestalt, wie Ilsan, zu einer Parodie des Mönchthums. Aber mit Otnit, Hugdietrich und Wolf-

dietrich macht das Epos den Uebergang in das Christliche und Romantische. Diese in der Nibelungenstrophe verfaßten, umfangreichen Gedichte haben zwar noch manches Verdienst, besonders Otnit, allein sie schweben schon ganz in der Luft ohne wahren sagenhaften Boden, ein Product willkürlicher Phantasie, die sich in Erfindung der seltsamsten Abenteuer gefällt. Otnit fährt von Lamparten nach Asien, macht einen Kreuzzug und holt sich die Tochter des Königs Nachaol von Syrien. Es ist eine Variation der Geschichte Rothers, der noch eine Drachengeschichte folgt. Hugdietrich verkleidet sich als Mädchen, um die Tochter des Königs Walgunt von Salneck zu werben, die von ihrem Vater in einen Thurm eingesperrt war. Wolfdietrich ist die Frucht ihrer heimlichen Liebe, so genannt, weil Wölfe ihn aufzogen, da die Mutter Hildburg ihn vor ihrem Vater nur durch Aussetzung zu verbergen wußte. Wolfdietrichs Kämpfe, seine Begegnisse mit der rauhen Else oder Sigemiene, der Zauberin Rutze u. s. w., seine Fahrt zum heiligen Grabe, sein Niedermetzeln von Heiden und Sarazenen, sollen vor allen Dingen das Christenthum verherrlichen. Es ist eine Welt wüster Fabeln, in welche wir hier gerathen. Wälder und Paläste, Riesen und Zwerge, Engel und Jungfrauen, Drachen und Löwen, Wollust und Liebe, romantische Verrücktheiten und Albernheiten, wechseln in bunter Reihe. Von ächtem heroischen oder menschlichem Pathos ist keine Spur. Zuletzt tödtet Dietrich die Drachen, welche Otnits Land verwüsteten und heirathet dessen Wittwe. Als diese stirbt, verläßt er den Kaiserthron, übergibt seinem Sohn das Reich und wird Mönch im Kloster Thuckfal St. Jörgensordens, das er aber auch in der Kutte noch gegen den Saracenenkönig Tharigas vertheidigt. Ueber sechszehn Jahr büßte er seine Sünden, bis die Engel seine Seele bei seinem Ende zu Gott führten! Indem bei diesen Gedichten auf der einen Seite der Amelunge Dietrich mit seinem Waffenmeister Hildebrand als Muster vorschwebt, auf der andern Seite aber alle Elemente des Bretonischen Artuskreises, jedoch in roher, sinnlich crasser Weise aufgenommen sind und überall die Christlichkeit oder vielmehr Kirchlichkeit in der absichtlichsten Weise betont wird, ist ein unerquickliches, widriges Gemisch hohler und leichtfertiger Phantastereien entstanden, das aber dem verderbten

Geschmack des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts mehr zusagte, als die edle Einfachheit der Nibelungen und die anmuthige Schönheit Gudruns.

Wolfdietrich ist die ungeschlachte Caricatur, in welcher sich der Sieg des neuen Princips innerhalb der Form des alten auf gespenstische Weise kundgibt.

Schluß.

Blicken wir hier auf die Entwicklung der Europäischen Gruppe des ethnischen Kreises zurück, so haben wir 1) bei den Hellenen die Vollendung des Ideals der Schönheit gefunden. Die Poesie legte sich bei ihnen nicht nur völlig organisch in alle Gattungen auseinander, sondern durchlief auch alle Stylarten und alle Productionsstufen von der plastischen Naivetät durch die reflectirende Didaktik bis zur phantastischen Sentimentalität. 2) Bei den Römern begann die Auflösung des ästhetischen Ideals. Bis zu den Griechen hin hatte die Poesie Schritt vor Schritt die höchste Schönheit, die absolute Einheit von geistwahrem Inhalt mit klarsinnlicher Form, zu erreichen gesucht. Von den Römern ab begann das Interesse an dem Inhalt die Form zu beeinträchtigen. Sie brachten selbst keine neuen Formen mehr hervor, sondern ahmten die Griechischen nach, gingen aber vor allen Dingen auf eine moralische Wirkung aus, eine Tendenz, welche ihre Dichtung prosaisch machen mußte; Lehrgedicht, Satire, Elegie mußte ihnen noch am besten gelingen. 3) Die barbarischen Uebergangsvölker aus der alten in die neue Zeit brachten wieder eine unmittelbare, poetisch gestimmte Innerlichkeit mit, die Keltischen eine zum Mysteriösen geneigte, die Slaven, Letten und Finnen eine idyllisch gerichtete, die Germanen eine dämonische, universelle, in's Maaßlose strebende. Die subjective Idealität des Römischen Standpunctes wurde zwar bei diesen Nationen aus der moralischen Beschränktheit durch ihren Naturgenius zu einer höheren und freieren Individualität erhoben, allein sie konnten sich nicht mehr, wie die Völker Asiens und die Griechen, in eigener Selbstständigkeit ausbilden. Die Zucht der Römischen Kaiser- und Kirchenherrschaft griff in ihre Entwicklung ein und erzeugte

zunächst einen Dämmerzustand, in welchem die heimische Sitte und der heidnische Glaube noch gegen die fremde Cultur und das aufgedrungene Christenthum reagirten. Im dunkeln Gefühl, sich nicht dagegen behaupten zu können, nahm daher die Dichtkunst dieser Völker einen melancholischen Zug an, der seine lugubre Erscheinung mit den düstern Farben des nordischen Himmels ausmalte. Die Walisischen Barden prophezeiten zwar den Untergang der Sachsen und Anglobriten, mußten aber verzweifelnd ihr Volk sich unterwerfen lassen. Ossian schwelgt schon im Nachklang schönerer Zeiten und trauert schon über den Untergang der Heldenzeit. Letten, Esthen, Finnen klagen im Duldmuth das harte Loos, werfen sich aber in das Glück einer phantastischen Traumwelt, in welcher noch die Schemen ihrer alten Götter umgehen. Die Serben verherrlichen in der Lasariza ihren letzten Heldenkönig, in den Markoliedern das Ideal späterer Abenteurerei. Die Germanen endlich schauen fest und keck der Wirklichkeit in's Antlitz und erkennen gefaßten Muthes die Unabwendlichkeit ihres Unterganges, in der Scandinavischen Göttersage den der Welt selber, in der Deutschen Heldensage den der größten Heldengeschlechter. Alle Leidenschaften der Habgier, Wollust und Herrschsucht, alle Schändlichkeiten des Verraths, alle Grausamkeit des Mordes, wie sie nur irgend bei den Römischen Cäsaren hervortraten, brechen aus der gährenden Kraft des Gemüths heraus, aber auch eine Größe der Gesinnung, eine Kühnheit des Heldenmuthes, eine Treue der Hingebung, die aus dem Untergang eine neue Welt zu erbauen im Stande waren.

Zweiter Kreis.

Die theistischen Völker und das Ideal der Weisheit.

Es ist in der allgemeinen Einleitung bereits die Stellung auseinandergesetzt worden, welche der Theismus dem Paganismus gegenüber in ästhetischer Beziehung einnimmt. Der principielle Unterschied beider besteht darin, daß der Paganismus von der Anschauung der Natur als dem ursprünglichen Wesen, der Theismus hingegen von dem Gedanken Gottes als des an sich weltfreien Wesen ausgeht, durch welches die Natur erst gesetzt wird. Der Paganismus stellt eine Reihe von Versuchen dar, sich von der Nothwendigkeit der Natur zu befreien: pantheistisch, dualistisch, polytheistisch. Diese Versuche hängen unter einander durch die Idee zusammen, die ihnen zu Grunde liegt. In der pantheistischen Gruppe wird die Freiheit als eine Abstraction von der Natur gefaßt, welche der Kunst nicht günstig ist, weil dieselbe des sinnlichen Elementes zu ihrer Darstellung bedarf. In der dualistischen Gruppe wird die Natur anerkannt, aber ihre Erscheinung als eine sich in sich widersprechende genommen, weshalb die Forderung entsteht, diesen Widerspruch durch Kampf gegen die nicht sein sollende Form der Erscheinung aufzuheben. In der polytheistischen Gruppe endlich wird die Natur in allen ihren Erscheinungen, auch in ihren negativen, anerkannt und als wesentlich schön, als ein Kosmos angeschaut. Die Kunst hat daher an der Natur nicht mehr weder einen wesenlosen Schein, von welchem der Geist phantastisch sich in seine Innerlichkeit hineinwendet, um ihn zu vergessen; noch eine Welt, worin er überall neben dem Reinen auch das Unreine erblickt, das er als eine

verworfene Erscheinung zu vertilgen strebt; sondern sie hat hier an der Natur das ihr adäquate Organ, in und mit welchem sie die Freiheit des Geistes als individuelle darstellt. Die Kunst vermag deshalb hier ihren höchsten Zauber zu entfalten. Indem der Geist aber aus den seelenvollen Gebilden, die er im holden Einklang mit der Natur schafft, in seine Innerlichkeit zurückgeht, findet er sich nicht mehr durch die Schönheit befriedigt. Sein Wille und die Ausbreitung der Gewalt desselben über die Natur nicht allein, sondern auch über die Menschen, werden sein Ideal und für die Feier dieser weltbezwingenden Macht das Kunstwerk ein bloßes Ornament. Die Oede der moralischen Majestät, worin er stoisch sich verliert, ist von einer traurigen Erhabenheit. Gegen ihren aschfarbenen Trübsinn reagirt die Frische der natürlichen Individualität, die an sich schon in der Kraft ihres Gemüths über die Abhängigkeit von der Natur hinaus ist, aber, sich selbst überlassen, sich nur den Untergang bereitet. Untergang der Helden, der Völker, der Welt selber durch Verrath ist der epische Reflex der Selbstzerstörung, die uns hier in riesenhaften Dimensionen entgegentritt. Die Kunst verliert den Glanz ihrer sinnlichen Fülle; sie ist wieder mehr als Ornament; sie wird der prophetische Ausdruck des ringenden Geistes, der sich inmitten seiner Entzweiung zu erhalten sucht. Aber sie wird eben deshalb prosaisch, weil sie noch mehr als Kunst sein will. Der Ernst des Inhaltes depotenzirt die Form.

Der Paganismus exspirirt in der Religion des Othin oder Wuotan, der als Allvater eine unendlich großartigere Gestalt ist, als der Griechische Zeus, als der Römische Jupiter. Die Völuspa, das Grimnismal und Vafthrudnismal sind noch kolossale Trümmer des Glaubens an ihn.

Es gehört nicht hieher, die Frage zu untersuchen, wie der Theismus entstanden ist. Für die Entwicklung der Poesie können wir an die Thatsache seiner Existenz appelliren. Ebenso wenig haben wir seine politische Geschichte hier abzuhandeln, die unter den Begriff des theokratischen Staates fällt (Rosenkranz: System der Wissenschaft, 1850, 543 ff.). Für unsere Aufgabe ist die Hauptsache, uns klar zu machen, wie sich im Theismus die Poesie gestalten muß. Wir haben dies früher in den Worten

ausgedrückt, daß sein Ideal die Weisheit sei, müssen aber diese abstracte Bezeichnung nunmehr in bestimmte Begriffe auflösen.

Der Theismus setzt der Natur ein absolutes Wesen voraus, das als allwissend und allweise, als allgegegenwärtig und allmächtig, die Natur durch den Act eines freien Entschlusses erschafft und auch der Geschichte der Menschen gegenüber für sich in freier Selbstständigkeit beharrt. Dies absolute Wesen kann also direct nicht angeschaut werden, denn alle Anschauung fällt in die Natur und die Natur ist ja nur ein Werk seiner Macht, nicht es selber. Es kann also nur gedacht werden. Es ist eine gestaltlose Abstraction und der theistische Gott fordert ausdrücklich, sich von ihm kein Bild zu machen. Diese Gestaltlosigkeit ist für die Kunst ungünstig, aber für die Religion ist sie principiell eine höhere Stufe, als aller Ethnicismus erreicht. Der Theist fühlt sich der Natur nicht blos in einem dämonischen Selbstgefühl, wie der Germane, überlegen, sondern er betrachtet sie in der Gewißheit, daß sie nicht ein Erstes ist, mit Ruhe gegen sie als ein bloßes Object. Sein Gott ist nicht etwa nur ein Wesen der Wesen, eine unbewegt Alles bewegende Ursache, das realste Sein, vielmehr als absolute Substanz auch absolute Persönlichkeit, die mit selbstwilliger Macht über Alles hingreift. Wäre aber der Wille nicht in sich weise, so würde er nicht der höchste sein. Die Macht des Einen Gottes wird gefürchtet, aber die Weisheit desselben wird verehrt. Die Weisheit besteht in der Zweckmäßigkeit, mit welcher der Eine, durch sich selbst seiende Gott alle Erscheinung ordnet und beherrscht. Das Erkennen der Weisheit Gottes, wie sie in der Natur und Geschichte sich offenbart, gibt folglich von Gott selber erst eine recht concrete Vorstellung. Daher kommt es, daß die theistische Religion dennoch unaufhörlich die Anschauung der Natur und der Geschichte heranzieht, um sich von ihr aus zum gestaltlosen Gedanken des Einen Herrn zu erheben. Im Indischen kommt ein ähnlicher Gang der Reflexion vor und der Gott wird auch Isvara: Herr, genannt. Allein der innere Unterschied ist groß, denn die Götter Brahma, Vishnu und Shiva sind selber auch Naturmächte: Erde, Wasser, Feuer, und

das absolute Bram ist kein wahrhaftes Subject, nur das formlose Sein überhaupt.

Der Theismus zeigt daher vor allen Dingen einen panegyrischen Zug zur Verherrlichung des Einen Gottes. Die Bewunderung der Macht und Weisheit Gottes in ihrer Unendlichkeit stimmt ihn zu feierlicher Anbetung. Der Hymnus entströmt seinen Lippen und er kann sich nicht genug thun in seinem Preise des Herrn. Die bildenden Künste sind deshalb für ihn gar kein Bedürfniß; die musikalische nur ein secundaires; das primitive ist ihm die Poesie oder richtiger, das Wort, die Sprache schlechthin, um selber Gott zu sagen, was man von ihm denkt.

Sodann aber zeigt der Theismus einen lyrisch-didaktischen Trieb. Die Epik sowohl als die Dramatik können sich bei ihm nur durch Inconsequenz einfinden. Zu beiden gehört der Begriff des Schicksals und der Handlung. Schicksal aber ist auf dem theistischen Boden ein Unbegriff, denn Gott selber ist das selbstbewußte Wesen, welches das Geschick der Menschen bestimmt. Handlung aber ist dem Menschen wohl möglich in dem Gehorsam oder in dem Ungehorsam gegen den göttlichen Willen. Der Mensch ist in der That freigelassen, das Gesetz zu vollbringen oder es zu unterlassen, allein eben weil der Mensch immer nach der Norm des Gesetzes zu handeln hat, kann er nicht heroisch auftreten und auch nicht weder in tragische noch in komische Collisionen gerathen. Geschieht etwas Großes, so hat nicht der Mensch, sondern Gott selber es gethan. Er ist es z. B. der durch Moseh die Israeliten aus Egypten geführt hat. Tragische oder komische Collisionen aber sind nicht denkbar, denn zur Tragik gehört eine Gleichberechtigung der Mächte, die dem Gesetz gegenüber unmöglich ist; zur Komik aber eine Heiterkeit der Auffassung, eine Losgelassenheit von allem Positiven, welche der Theist sich nur als Sünde, als Frivolität anrechnen könnte. Was wir daher von Epik oder Dramatik finden, ist entweder nur eine Analogie dieser Dichtungsarten oder von fremdher eingeschleppt. Der lyrische Ton dagegen ist in der Hymnik durchaus ächt, außerdem aber wenig nach andern Seiten hin entwickelt. Er geht leicht in Reflexion über und wird didaktisch, um gleichsam den Beweis zu führen, daß sein Gefühl der Verehrung und

Bewunderung ein wahrhaft begründetes sei. Das reine Lehrgedicht dagegen bleibt dem Theismus fremd, denn es setzt Philosophie voraus, die für ihn ein Ueberfluß ist, da er ja durch Gottes eigene Offenbarung weiß, was er ist. Der Theismus ist daher unendlich reich an didaktischen Gedichten, die einen hymnischen Charakter annehmen, also wieder in's Lyrische umbiegen, oder die sich als Gnomen, als Apolog und Parabel gestalten.

Aus dem Gesagten folgt, daß selber die Poesie des Theismus prosaisch ist, sofern sie durch den hohen Ernst, der diesem ganzen Standpunct eignet, von einem freien Spiel der Phantasie, von einem Interesse an der Schönheit als solcher ohne religiöse Nebenbeziehung zurückgehalten wird. Der monotheistischen Poesie kommt es im Grunde nur auf den Einen an. Ihm zu lobsingen wird sie nicht müde. Jeder andere Gegenstand scheint ihr des Gesanges unwerth. Die Welt der Erscheinungen verwendet sie daher nur zum symbolischen Schmuck für den Höchsten und aus diesem für sie nothwendigen Verfahren entsteht ihre Tautologie, die für uns so langweilig werden kann. Den Einen in Allem, Alles in dem Einen zu betrachten, von der Ceder des Libanons bis zum Ysop, der an der Wand kriecht, ist sie unerschöpflich. Hierin hat die Poesie des Monotheismus mit der des Pantheismus die größte Verwandtschaft. Sie gehen beide zu einer schlechten Unendlichkeit der Prädicate fort, welche sie auf das Subject zu häufen nicht sich ersättigen können.

Der Theismus ist die Religion, der Staat, die Poesie des Widerspruchs, die Natur und den Menschen Gott gegenüber als etwas Geringfügiges zu achten und doch keinen andern Gegenstand zu besitzen, die Weisheit und Macht desselben vor Augen zu legen, wodurch beide wieder zu etwas unendlich Wichtigem werden. Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest! ruft der Theist aus. Aber er wüßte eben von seinem Gotte wenig zu sagen, wenn nicht der Mensch wäre, um den er sich kümmerte und für welchen er sich thätig erwiese.

Die Poesie des Theismus enthält nun zwei Gruppen, einmal die der Hebräischen Stämme und sodann die der Muhammedanischen Völker. Die erstern sind der nationale, die

zweiten der kosmopolitische Theismus. Jene knüpfen das Recht des wahren Glaubens an die Naturbedingung der genealogischen Einheit; diese setzen an sich bei allen Völkern die Pflicht des Glaubens an Allah und Muhammed voraus und nehmen daher auch alle, welcher Race sie immerhin angehören mögen, in den Islam auf. Das spätere Judenthum der Diaspora hat von der Abstammung zu abstrahiren angefangen und den Proselytismus erlaubt. Die Poesie des Theismus steht dem geistigen Gehalt nach religiös und ethisch höher, als die des Paganismus, als Kunst aber steht sie niedriger. Sie durchläuft nun, obwohl von einem abstracten Idealismus ausgehend, ganz denselben Gang, den der Realismus der paganischen Völker durchmaaß, aber sie enthält zugleich in dieser inversen Parallele alle Stufen des Ganges in der Eigenthümlichkeit ihres lyrisch-didaktischen Standpunctes, der nicht sowohl ein ästhetischer, als ein pädagogischer ist.

A.

Die Gruppe der Hebräischen Stämme.

Die Hebräer sind ein Semitischer Stamm, der sich wiederum in zwölf kleinere Stämme sonderte. Sie wanderten von Morgen her in Kanaan ein, verließen es aber, nach Aegypten zu ziehen, wo sie als ein abgesondertes Volk in einer ihnen eingeräumten Landschaft wohnten, vorzüglich Viehzucht trieben, aber von den Aegyptischen Pharaonen auch zu den öffentlichen Bauten verwendet wurden und z. B. Ziegel streichen mußten. Je mehr ihre Zahl wuchs, desto gefährlicher erschienen sie den Aegyptiern und desto mehr wurden sie gedrückt, bis ihnen um 1500 v. Chr. es gelang, unter der Führung des vollkommen Aegyptisch-gebildeten Moseh, der durch den Mord eines Aegyptiers sein Leben verwirkt hatte, nach Arabien hinüberzufliehen.

Von dieser ältesten Periode haben sich einige Liederfragmente erhalten, ein Siegslied der Deborah und einige dem Moseh zugeschriebene im spätern prophetischen Styl erhaltene Gesänge, welche der Würde und dem heroischen Bewußtsein eines solchen Volksführers vollkommen entsprechen. Außerdem sind von ihr kosmogonische und urgeschichtliche Sagen überliefert, die in einfach naivem Ton vortrefflich erzählt sind, in verständiger Klarheit den Scandinavischen Sagaen vergleichbar. Ein Epos aber hat sich nicht gebildet, theils aus dem schon beregten Grunde, daß ein solches dem theokratischen Princip nicht gemäß ist, theils weil die Auffassung des Geschehenen eine vorwiegend historische war, die auf eine treue Abspiegelung der thatsächlichen Wirklichkeit ausging. In den Sagen von den Patriarchen sehen wir die

Hebräer auf dem Chineſiſchen Standpunct der Pietät. In der Geſchichte von der Wanderung durch die Wüſte und der Eroberung Kanaans gleichen ſie den Indiſchen Ariern, als dieſelben vom Pendſchab her in das Gangesthal einwanderten. Als die Hebräer von Kanaan ſelber Beſitz nahmen und ſich erobernd mit zäher Ausſchließlichkeit gegen die Allophylen fixirten, durchlebten ſie den Standpunct des Parſiſchen und Arabiſchen Kriegers. Von der Naturpoeſie, welche dieſe letztere mehrhundertjährige Epoche begleitet haben mag, iſt nichts auf uns gekommen.

In dieſer Zeit wurde der Theismus der Hebräer, der beim Auszug aus Aegypten noch Elemente eines Licht- und Feuercultus enthielt, zum nationalen Monotheismus geläutert. Ihr Jehova ſollte, als Schöpfer der Welt, der Gott aller Völker ſein; wirklich aber war er nur ihr Gott, der ſich die Abrahamiden erwählt und mit ihren Stammfürſten einen Bund gemacht hatte, der in die Religion ein Rechtsverhältniß einmiſchte, wie es ſonſt nirgends vorkommt. Jehova gelobte dem ihm treuen Anhänger langes Leben und ſinnliches Wohlergehen und dieſer, wenn er ſich der Treue bewußt war, forderte es — oder wurde im Unglück an der Wahrheit ſeines Glaubens irre. Wir finden daher in keiner Religion ein ſo großes Intereſſe, die Exiſtenz des Einen Gottes auch als des gerechten zu beweiſen, wie in der Jüdiſchen. Die poetiſch-populaire Weiſe, wie dies geſchah, hat von dieſer Seite die Schriften der Israeliten zu einer religiösſittlichen Einwirkung auf das Menſchengeſchlecht erhoben, mit deren Kraft und Umfang ſich nichts vergleichen läßt, was aus dem Ethnicismus hervorgegangen iſt. In Anſehung der Natur iſt es der phyſikoteleologiſche Beweis, der mit unendlicher Pracht und Erhabenheit ausgeſprochen wurde; in Anſehung der Geſchichte iſt es die Erinnerung an das Wunder der Errettung, welches Jehova ſo oft ſeinem Volke erbarmend hat widerfahren laſſen, woraus die Nothwendigkeit des Glaubens an ihn argumentirt wird. Wie ſchwer es war, dieſen Glauben inmitten dualiſtiſcher und polytheiſtiſcher Nationen feſtzuhalten, zeigt die ganze Jüdiſche Geſchichte, in welcher bis zum Babyloniſchen Exil hin der Rückfall vom Theismus in den Paganismus ein conſtantes Element ausmacht, gegen deſſen Ver-

irrungen das höhere Bewußtsein mit einem furchtbaren Grimm reagirte. Die Nothwendigkeit dieser Reaction erzeugte jene Reihe begeisterter Seher, die Nebiim oder Rojim, die als theokratisch-demokratische Führer aus göttlich menschlichem Pathos heraus für die ewige Wahrheit des Monotheismus kämpften.

Die rhythmische Form der Hebräischen Poesie.

Poesie als solche um ihrer selbst willen war dem Hebräischen Geist, wie wir oben gesehen haben, bei dem hohen Ernst, mit welchem er das Leben nahm, fremd, hierin den alten Parsen und den Aegyptiern vergleichbar, die außer der Hymnik auch keine Dichtung hatten. Die ganze Stimmung war eine zwischen verständiger Auffassung und zwischen phantastischer Anschauung wechselnde. Wie der Sabbath die Reihe der Werkeltage mit seiner Feier durchbrach, so das Wunder den pragmatischen Causalnexus der bewußten Geschichte. Diese Stimmung reflectirte sich höchst merkwürdig in der Form der Hebräischen Poesie, insofern dieselbe zu keiner metrischen Abgeschlossenheit fortging, sich also von der Prosa äußerlich nicht mit Selbstständigkeit unterschied, sondern nur durch eine rhythmische Gestaltung die gehobenere Empfindung ausdrückte. Die Prosa kann daher ebensowohl in Poesie, als die Poesie in Prosa übergehen. Die hebräische Poesie hat keine Sylbenmessung und gliedert die Worte in einer frei strömenden Weise nach dem Rhythmus. Ihre Grundform ist der Parallelismus der Glieder der Rede. Der Gedanke wird synonymisch, oder synthetisch oder antithetisch oder tautologisch wiederholt. Die Wortzahl kann hierbei eine gleiche sein, allein gewöhnlich ordnet sich die Anzahl der Wörter den größeren rhythmischen Verhältnissen unter. Ein Satz kann auch mehren Sätzen entgegengestellt werden, die unter sich wieder harmonisch sind. Ja es können sich die Glieder eines Parallelismus verdoppeln, wodurch ein außerordentlicher Umfang der rhythmischen Perioden möglich wird, der einen strophenartigen Charakter hervorbringt. Der Ton der Hebräischen Poesie wird dadurch im Wesentlichen ein feierlicher. Er kündigt, was er sagt, sofort als etwas Wichtiges an, das der Aufmerksamkeit werth sei. Die

Himmel sollen der Rede horchen und die Erde soll den Worten lauschen! (Hierüber noch immer Herders Geist der Hebräischen Poesie, 1783, 2 Bde)

Perioden der Hebräischen Poesie.

Die Geschichte der Hebräischen Poesie hat man erst seit vorigem Jahrhundert unbefangener zu betrachten gelernt. Das Resultat unserer Forschungen ist jedoch das Bekenntniß, daß sich die chronologischen Bestimmungen nur mit großer Unsicherheit angeben lassen. Der Grund dieser Unsicherheit ist die Unterbrechung der Geschichte des Jüdischen Volkes durch das Babylonische Exil. Man bedenke, wie viel Traditionen zu Grunde gehen, wie viel alterirt werden müssen, wenn ein ganzes Volk aus seiner Heimath fortgerissen länger als hundert Jahr in einer völlig andern Umgebung lebt! 606 bis 536 dauerte das Exil, so daß Viele, als sie in das Land ihrer Väter zurückwanderten, sich bereits in ihren idealischen Erwartungen getäuscht fanden und in die gesegneten Fluren Mesopotamiens zurückkehrten. Das Exil macht daher gewiß einen entschiedenen Wendepunct des ganzen Jüdischen Volkes aus. — Von der Rückkehr nach Kanaan läßt sich dann eine zweite Periode rechnen bis zur Zerstörung des zweiten Tempels 70 n. Chr., mit welcher die Zerstreuung der Juden durch alle Völker hin, über den ganzen Erdkreis, allgemein wurde. — Mit dieser universellen Zerstreuung begann eine dritte Periode der Jüdischen Geschichte, in welcher die Juden durch die Talmudische Gesetzgebung sich die Erhaltung ihrer Nationalität mitten unter fremden Völkern ermöglichten.

Die eigentliche Poesie der Hebräer als Palästinensische gehört dem ersten dieser Zeiträume an. Sie erhob sich unter David und Salomo auf den Gipfel der Kunstdichtung. Nach dem Verfall des Königthums durch die Entzweiung des Volkes in den Staat Israel und den Staat Juda verfiel auch die Poesie. Sie wurde zur prophetischen Rhetorik, welche den Untergang des Volkes gerade so zurückzuhalten versuchte, wie die alten Barden den der Walliser. — Der zweite Zeitraum, in welchem die Reflexion überwiegen mußte, verhielt sich in der Form schon repro-

ductiv, war aber in der Lyrik und Gnomik noch fruchtbar. Man hat ihn nach den Soferim, den Häuptern der großen Synagoge, den soferischen genannt. — Der dritte Zeitraum, der sich bis in unsere Tage erstreckt, ist der, in welchem die Juden auch die Poesie der Völker, unter denen sie leben, in Hebräischer Sprache nachzuahmen und dadurch mit der eigenthümlichen Cultur derselben sich auszugleichen begonnen haben. Merkwürdig genug war es Babylon, von wo diese letzte Epoche durch den Abschluß der Babylonischen Recension des Talmud ihre Haltung empfing, eben jenes Babylon, an dessen Strom die Juden einst saßen und weinten, wenn sie an Zion gedachten. Es scheint uns daher unbedenklich, diese Periode als die talmudische zu bezeichnen.

Der theokratische Charakter der Hebräischen Poesie.

Der specifische Charakter der Hebräischen Poesie ist der theokratische. Der Eine Gott, der Schöpfer Himmels und der Erden, wird als der absolute Wille gewußt, dem der Mensch gehorchen müsse. Gott ist der Herr, der Mensch sein Knecht. Die Furcht des Knechtes ist der Anfang der Weisheit. Aber dies Verhältniß der Abhängigkeit wird gemildert durch die Vorstellung eines Bundes zwischen dem Herrn und dem Knecht. Es tritt mit ihr die weitere Vorstellung eines Rechts ein, welches der eine gegen den andern geltend machen kann und darf. Hierdurch schärft sich einerseits der Zorn des Herrn über den ungehorsamen Knecht, anderseits aber vertieft sich auch die Gnade gegen den getreuen. Und ebenso steift sich das Rechtsgefühl des gehorsamen Knechts bis zum trotzigen Pochen auf den Herrn, daß er ihn nicht verlassen dürfe, aber es steigert sich auch die Furcht des ungetreuen bis zum Erbeben der ganzen Existenz, bis zum Gefühl des Verschmachtens in völliger Ohnmacht. Die Hebräische Poesie zeigt uns daher einen wechselnden Uebergang, nämlich eine Entäußerung des Herrn an den Knecht und umgekehrt des Knechtes an den Herrn. Aus jener entspringt der prophetische, aus dieser der hymnische Ton. In jenem spricht der Herr selbst zu seinem Knechte und durch ihn zu seinem erwählten Volke, in diesem ringt sich der Knecht zum Herrn empor,

ihn bittend, ihm dankend, ihn lobpreisend. Der Affect, der in beiden Verhältnissen die Seele durchdringt, ist in dem Hebräischen Volke von einer unvergleichlichen Energie, denn der einzelne an sich schwache Mensch steht direct dem Einen Gotte gegenüber, der Himmel und Erde gemacht hat, der da war, der da ist und der da sein wird. Der Ausdruck, welchen dieser Affect in der Hebräischen Poesie gefunden hat, ist Mark und Bein durchdringend und von einer so intensiven Kraft, daß, obgleich viele locale und temporelle Beziehungen darin eingemischt sind, doch alle Völker, zu denen er gelangt, für ähnliche Stimmungen die entsprechendste Form darin wiedererkennen. Die Majestät des Befehls, der Blitz und Donner der Rache, die erquickende Lieblichkeit der Gnade, und das Winseln der Furcht, das Heulen des Verworfenen, der Aufschrei des Hülflosen, das Entzücken des Geretteten, der Jubel des Begnadeten, haben an Innigkeit außerhalb der Hebräischen Poesie nicht ihres Gleichen. Der unendliche Ernst des theokratischen Geistes hat daher auch vorzugsweise die religiöse Lyrik gepflegt. Es hat wahrscheinlich auch Volkslieder noch andern Inhalts gegeben, namentlich erotische, allein wir haben von ihnen, eine einzige Probe ausgenommen, nichts mehr übrig. Und so auch nicht von den heitern Liedern, die gewiß mit der Feier einiger Feste verknüpft waren, wie wir aus bestimmten Andeutungen ersehen.

Die Tehillim.

Von den Liedern religiösen Inhalts wurde allmählig eine Sammlung veranstaltet, der des Schiking, des Rigveda, der Zendvesta, der Hamasa, der Homeridischen und Orphischen Hymnen vergleichbar. Diese Sammlung, 150 Lieder umfassend, ist in 5 Bücher eingetheilt. Die drei ersten Bücher sind die ältesten, die beiden letzten die jüngsten. Diese enthalten die meisten liturgischen Hymnen. Der Zeitraum, in welchem alle diese Gesänge: Tehillim, ψαλμοι, entstanden, reicht gewiß von 1000 v. Chr. bis zum sechsten Jahrh. v. Chr.; ihre Sammlung wurde erst nach dem Exil in die heutige Form gebracht, ja vielleicht erst in der Makkabäischen Periode vollendet. Als Dichter werden Da-

vid und Schelomo (Salomo), außerdem die Sangmeister Assaph, Heman und Ethan und die Geschwister Korah genannt. Davids Psalmen sind als die normalsten anzusehen. Er repräsentirt alle Stimmungen des Hebräischen Bewußtseins in der vollkommensten Weise. Sein Leben war so voller Widersprüche, so voller Glück und Elend, voll Tugend und Sünde, voll Kasteiung und Wollust, voll Niedrigkeit und Hoheit, daß er in seinen Lob-, Lehr-, Fleh-, Buß- und Klagepsalmen seine Wonne und seinen Schmerz auf das Ergreifendste austönen mußte. Assaph ist didaktischer, die Geschwister Korah sind seelenvoller, brünstiger, schmelzender, mystischer. — Von nicht wenigen Liedern, 34 an der Zahl, ist der Name des Verfassers gar nicht genannt. Das Instrument, mit welchem ihr Gesang begleitet wurde, war die Harfe: Chinnor, welche die Israeliten in Aegypten kennen gelernt hatten. (Die Psalmen, übersetzt und erläutert von Michael Sachs. Berlin 1835. — J. L. Saalschütz: Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern. Königsberg 1825.)

Schir haschirim.

Von der erotischen Lyrik der Palästinensischen Epoche haben wir nur einen kleinen Cyklus von Liedern erhalten, die unter dem Namen des Liedes der Lieder: schir haschirim, oder des hohen Liedes, später in den alttestamentlichen Kanon aufgenommen wurden. Sie enthalten Wechselgesänge zwischen einer Winzerin, einem Hirten und Salomo, die ebenso glühend sind, wie sonst der religiöse Affect. Schelomo will die sonnegebräunte Schöne in sein Harem entführen und sie, unterstützt von ihren habsüchtigen Brüdern, zu seiner Favoritsultanin erkiesen. Er hat die reizende Sulamith im Vorüberfahren bei ihrem Weinberge bemerkt, sie in seinen Wagen genommen und von Engedi nach Jerusalem gebracht, wo die Frauen seines Harems ihre Schönheit bewundern und Schelomo mit dringender Liebeswerbung sie bestürmt. Indem sie verschämt in dieser Herrlichkeit des Hoflebens sich ihm anfänglich anschmiegt, erwacht ihre Liebe zu ihrem Hirten um so stärker. Sie fühlt nun erst, wie innig ihre Treue ist, erklärt den Harems-

frauen, daß sie keine Tänzerin sei, die ihre Reize im Tanze zur Schau stelle und versinkt in träumerische Erinnerungen an ihr früheres Liebesglück. Schelomo muß sie wieder entlassen und sie kehrt nach Engedi zurück, zu jenem blühenden Apfelbaum, unter welchem sie zuerst ihren Hirten gefunden, denn die Liebe ist stark wie der Tod und fest wie der Scheol und alle Wasser löschen nicht ihre Flammen.

Dieser Verlauf hat eine dramatische Anlage. Eine fortleitende Erzählung fehlt. Die Sulamith selber ist es, welche in den dithyrambischen Ergüssen einer ekstatischen Erinnerung die Hauptmomente ihrer Liebe erwähnt. Den übrigen Zusammenhang muß man aus den Wechselreden errathen, die oft sehr fragmentarisch sind. Daher ist es möglich gewesen, in dem Hirten den König Schelomo selber zu sehen, was aber irrig ist und zu dem Schluß des Ganzen, zur Verherrlichung der Treue in der Liebe, nicht stimmen würde. Auch der Contrast zwischen der unschuldigen Süßigkeit der ländlichen Liebe und dem raffinirten Prunk des höfischen Harems, zwischen der Unschuld der schönen Sulamithin und der Koketterie der in den Künsten der Wollust erfahrenen Haremsweiber, würde dann seine unvergleichliche Wirkung einbüßen. Die Sprache der Liebenden ist nach ihrer Stellung vortrefflich nuancirt. Sulamith, die Hüterin des Weinbergs, nimmt ihre Bilder vorzugsweise vom Garten her, wo die Reben Knospen ansetzen, wo die Rosen duften, die Granaten hervorbrechen; der Hirt von seiner Lämmerheerde und den Rehen des Waldes; am Hof aber nehmen die Haremsfrauen vom Libanon, vom Karmel, von den Teichen von Hesbon, von einem elfenbeinern Thurm, von Weinpokalen u. s. f. durcheinander die Bilder her, um begreiflich zu machen, daß Sulamith die schönste sei und daß in den Purpurnetzen solcher Locken sich wohl ein König habe fangen können. Die Färbung des Ausdrucks ist die frischeste Sinnlichkeit und das Ganze von einer frühlingswarmen Ueppigkeit durchströmt, die sich mit tropischer Heftigkeit dem Genuß hingibt.

Mit Recht ist dies Lied der Lieder der Gitagovinda des Jagadeva verglichen worden. Die Analogie ist zu schlagend, um übersehen werden zu können, wobei es sich jedoch von selbst ver-

steht, daß der Indische Dichter von seinem Hebräischen, in das Salomonische Zeitalter oder bald nachher fallenden Vorgänger keine Ahnung gehabt hat. Eben diese Analogie zeigt uns aber auch, daß die dialogische Form und ein loser romanhafter Zusammenhang noch nicht ausreicht, eine solche wesentlich lyrische Composition als ein Drama zu betrachten, zu welchem eine wirkliche Handlung erforderlich wäre. Es müßte der Hirt als Salomo's Nebenbuhler doch auch irgendwie etwas thun, seine Geliebte nicht zu verlieren. Ein Dramatiker z. B. hätte nicht unterlassen, die Scene auszuführen, in welcher der Liebende an das Fenster der Geliebten pocht, sie ihm zwar öffnet, er aber ungeduldig, bevor dies geschehen, schon wieder fortgegangen ist, sie nun aufsteht, ihn zu suchen, Nachts in den Straßen umirrt und, von den Wächtern gefangen genommen, sich gegen die Frauen Jerusalems mit dem Preise der Schönheit ihres Geliebten vertheidigt. Sie selbst erzählt dies Begegniß nur als Erinnerung und verhehlt nicht, wie die Wächter ihr Wunden geschlagen und ihr den Schleier fortgerissen hatten. Lyrik wie Epik können das Wechselgespräch aufnehmen, ohne dadurch dramatisch zu werden. Auch in den Eddenliedern, in den Kämpevisern, herrscht ja der Dialog, ohne daß sie aufhörten, einen epischen Charakter zu haben. Die ungemeine descriptive Kraft des hohen Liedes, die uns den palmenschlanken Wuchs, den traubengleichen Busen und die sternenklaren Augen der Schönen malt, ist doch zuletzt wieder in das lyrische Feuer getaucht, das in jedem Verse dieser leidenschaftlichen Dichtung brennt. Zwischen der Gitagovinda und ihr ist aber vor allen Dingen der Unterschied, daß Radha von einem Gotte geliebt wird, der nur die Maske eines Hirten vorgenommen hat, Sulamith dagegen einen wirklichen Hirten liebt; daß Govinda ohne Nebenbuhler ist, während der arme Hirt einen König zum Rivalen hat, der von dem Pomp einer Leibwache umgeben auftritt, in einem gold- und purpurgeschmückten Wagen einherfährt und der Geliebten Perlen und Ketten zum Schmuck bietet; daß Radha schüchtern sich suchen läßt, die Sulamith aber, vom Affect hingerissen, sogar Nachts das Lager verläßt, den Geliebten ihrer Seele zu finden, nach dessen Kusse sie schmachtet. — Daß man das hohe Lied, wie die Gitagovinda, ebenfalls durch eine

theologische Mystification aus dem Natürlichen in's Uebernatürliche, aus dem Realismus einer unbefangenen Liebe in den Idealismus einer supranaturalen Verhimmelung hat umdeuten wollen, ist bekannt. Es bedarf aber solcher Künstelei nicht, da ächte Liebe, die sich in der Festigkeit der Treue bewährt, in der That der schönste Supranaturalismus selber ist.

Ruth.

Das hohe Lied wird oft eine Idylle genannt. Indessen geht es weit über den gewöhnlichen Begriff einer solchen hinaus. Ruth dagegen verdient diesen Namen vollkommen. Dies Buch, worin die Heirath von Davids Urgroßvater Boas erzählt wird, mag auch im Salomonischen Zeitalter verfaßt sein.

Das Mashal.

Die Lehrtendenz des Hebräischen Monotheismus erzeugte eine Menge sinniger Gnomen, die als Sprichwörter, Räthsel, Apologe, Parabeln sich ausgestalteten und im Volke umliefen. Sie wurden unter dem Collectivnamen Mishle, d. h. Gnomen des Salomo's, des weisen Königs par excellence; als die Sprichwörter Salomo's und als der Prediger Salomo: Koheleth, gesammelt. Der Koheleth schwankt eigentlich aus dem Centralpuncte der Hebräischen Weltanschauung heraus. Er lehrt die Nichtigkeit und Zwecklosigkeit aller Dinge und empfiehlt statt der Sorge und Grübelei die Heiterkeit des unmittelbaren Lebensgenusses. Das Mashal: Gnome, erscheint bei ihm in Epikuräischer Verfeinerung.

Hiob.

Es liegt im Wesen des Hebräischen Theismus, die Formschönheit der Bedeutung unterzuordnen. Die Lyrik wird bei ihm immer didaktisch, die Didaktik lyrisch. Die Gattungen der Poesie arbeiten sich deshalb bei ihm nicht zu jener Bestimmtheit heraus, die wir im Indischen und im Griechischen getroffen haben. Am

reinſten hebt ſich der Hymnus bei ihm hervor. Ein Epos aber und ein Drama konnte er nicht erzeugen. Das epiſche Element ging bei ihm ſtets in die Hiſtorie über, wie das erſte Buch des Pentateuch, das Buch der Richter und die Samueliſche Chronik zeigen, in denen Sagen erzählt werden, die ſehr leicht bei einem andern Volke epiſch ſich hätten ausbilden können, hier aber die dichteriſche Darſtellung im Intereſſe der geſchichtlichen Wahrheit vermeiden. Das dramatiſche Element aber gelangte ebenfalls zu keiner Selbſtſtändigkeit, weil das Grundverhältniß der Theokratie eigentlich dramatiſche Colliſionen unmöglich machte. Die Ironie, mit welcher im Koheleth der Weltlauf genommen wird, hätte ein komiſches Pathos begründen können, bleibt aber in der Reflexion ſtehen und ein Cyklus von lyriſchen Liedern, der gewiſſe Wendepuncte in ſich ſchließt, indem er von der Sehnſucht der Liebenden durch einen Wechſel von Suchen und Finden bis zum Glück bleibender Vereinigung fortgeht, iſt noch kein Drama. Hieran müſſen wir uns erinnern, um das Buch Hiob richtig zu verſtehen, eine der größten, inhaltvollſten und kunſtreichſten Compoſitionen, die wir früherhin den incommenſurabeln Producten zugezählt haben.

Vergegenwärtigen wir uns kurz den Gang des Gedichts. Hiob, ein Mann im Lande Uz, lebte ſchlecht und recht, gottesfürchtig und mied das Böſe. Der Satan aber bat ſich von Jehovah die Erlaubniß aus, ſeine Glaubenstreue zu prüfen. Jehovah ließ zu, daß er ihm ſeine Heerden, Häuſer, Sclaven, Söhne und Töchter raubte. — Doch Hiob beſtand dieſe Probe, obwohl ſein Weib ſelbſt ihn zum Fluch gegen Gott verleiten wollte. — Nun forderte Satan die Erlaubniß, ihn durch den Ausſatz perſönlich quälen zu dürfen. Sieben Tage ertrug er den Schmerz. Da brach er ſein Stillſchweigen und fluchte dem Tage ſeiner Geburt. — Seine Freunde verſammelten ſich um ihn, ihm die Ungerechtigkeit ſeiner Klage zu beweiſen. Eliphas von Theman, Bildad von Suah, Zophar von Naema treten nach einander mit den verſchiedenſten Gründen gegen ſeine Anſicht hervor, daß Gott ihm Unrecht thue. Hiob widerlegt ſie. Eliphas deutet endlich an, daß Hiob doch wohl geheime Sünden begangen haben könne, derenhalber er Strafe verdiene. Dieſen Vorwurf weiſ't

Hiob mit Bitterkeit zurück, und entwirft selbst ein Bild der Größe Jehovah's, das alle Schilderungen seiner Freunde von Gottes Weisheit und Macht weit hinter sich läßt; aber zugleich wiederholt er das Bekenntniß der Unsträflichkeit seines Wandels in den stärksten Ausdrücken. Ein jüngerer Freund, der Buſiter Elihu, der bis dahin geschwiegen hat, ergeht sich hierauf in allgemeinen Betrachtungen über die Gerechtigkeit Gottes. Gott liebe das Unrecht nicht. Er wolle und er allein könne gerecht sein. Das Leiden sei auch als Warnung und Mahnung zu nehmen. Man müsse es mit Geduld tragen. Es fehle Hiob an Demuth. Das sei seine Sünde. — Hiermit hat sich die Reflexion nach allen Seiten hin und in allen Wendungen erschöpft. Gott selber erscheint nun, indem er aus einem Gewittersturm zu Hiob spricht, ein prachtvolles Gemälde der Natur in ihren großartigsten Phänomenen aufrollt und ihn, solchen thatsächlichen Beweisen seiner unerforschlichen Weisheit und unendlichen Allmacht gegenüber, als einen Unwissenden und Ohnmächtigen verstummen läßt. — Er überhäuft nun Hiob wieder mit irdischem Glück, tadelt Eliphas, Bildad und Zophar (Elihu bleibt unerwähnt) und gibt dem Hiob merkwürdiger Weise Recht, der endlich, im Genuß eines reichlichen Güter- und Kindersegens, lebenssatt stirbt.

Dies Gedicht ist eine Theodicee. Hiob ist sich seines Rechts gegen Gott bewußt. Er leidet. Zunächst unterwirft er sich mit Resignation. Als sein Leiden jedoch, seiner Meinung nach, maaßlos wird, zweifelt er an Gottes Gerechtigkeit. Die Gründe seiner Freunde für dieselbe werden von ihm als sophistisch sogar mit schneidender Ironie zurückgewiesen. Jehovah selbst zwingt ihn, ihn als den Unbegreiflichen anzuerkennen, erkennt aber zugleich die Gerechtigkeit seiner Klage an d. h. der Zweifel wird nicht für die Erkenntniß, sondern nur für den Glauben gelöst. Man hat den Hiob die Tragödie des Hebräischen Geistes genannt, insofern Hiob mit Gott selber in Collision geräth. Und gewiß ist die Poesie der Verzweiflung des Menschen, sich ungefragt als daseiend zu finden und ein dem Bewußtsein seiner Würdigkeit widersprechendes Jammergeschick zu erdulden, nirgends anders mit solcher Offenheit und Stärke ausgesprochen. Im Ethnicismus vertheilt sich der Wider-

ſpruch immer an mehre Götter und mildert ſich dadurch. Im Monotheismus concentrirt er ſich auf Einen Gott und gewinnt dadurch einen Grimm, der an Fürchterlichkeit der Empörung alles Aehnliche hinter ſich läßt. Hiob ſchleudert dem Jehovah die ganze Exiſtenz als eine Erbärmlichkeit in's Angeſicht. Er macht ihm die Schöpfung einer Welt, die ſolche Widerſprüche bergen kann, zum Verbrechen. Er beweiſ't ihm, daß er ein Ungerechter, ein Tyrann, ein Verſtandloſer ſei. Die Gemeinplätze, mit denen ſeine Freunde ihn tröſten und belehren wollen, werden nur zur Folie ſeines zermalmenden Zorns. Da ſitzt er, ein Bettler, auf dem Aſchenhaufen, ſeine mit Schwären bedeckte Haut ſchabend, in ſeinem Geiſt vernichtet von der Entzweiung, in welche ihn ſeine Erfahrung mit ſeinem Glauben bringt. An den Ausweg des Atheismus denkt keiner, auch Hiob nicht. Die Exiſtenz Gottes ſteht ihm feſt. Und dieſer Gott würdigt ihn zuletzt auch ſelber der Antwort, die ſich jedoch nicht im Geringſten auf das moraliſche Problem einläßt, ſondern im Grunde mit einem unendlichen Glanze nur den phyſikoteleologiſchen Beweis der Exiſtenz Gottes vorträgt, eine Erhabenheit der Schilderung der Natur, ihrer Gebirge und Wälder, ihrer Ströme und Meere, ihrer lieblichen und furchtbaren Erſcheinungen, ihrer rieſigen und ſchönen Thiere, wie ſie außerdem nicht zum zweitenmal exiſtirt. — Der realiſtiſche Optimismus, der am Schluß den Sieg davon trägt, hebt poetiſch genommen das tragiſche Pathos wieder auf, allein dem theiſtiſchen Standpunct iſt dieſer Ausgang gemäß, denn das Leiden wird von ihm nur als ein pädagogiſches Mittel genommen, mit welchem Gott den Menſchen verſucht, prüft, im Glauben an ſich befeſtigt. Es iſt alſo nur ein Durchgang, die Weisheit Gottes noch deutlicher hervorzuheben. — Der Satan, der mit den Kindern Gottes ſich die Erlaubniß zur Verſuchung Hiobs erbittet, iſt in dem Gedicht für das ganze alte Teſtament ein eben ſolches ἅπαξ λεγόμενον, als die Ebenbildlichkeit der erſten Menſchen mit Gott, die auch nirgends ſich fruchtbar erweiſ't. Weil das Geſetz nirgends erwähnt wird, hat man ſogar auf Moſeh als den Verfaſſer Hiobs geſchloſſen. Abgeſehen aber davon, daß eine Rückſicht auf das Geſetz das ganze Gedicht unmöglich gemacht hätte, ſo finden wir daſſelbe ja auch

nicht in andern Dichtungen erwähnt und ist überhaupt die Codification des Gesetzes so wie die Promulgation desselben zu völlig hierarchischer Observanz erst unter dem König Josiah am Ende des siebenten Jahrh. v. Chr. erfolgt. (H. Leo: Vorlesungen über die Geschichte des Jüdischen Staats, Berlin 1828, 178 ff.) Die genaue Kenntniß Aegyptens, die sich in den Thierschilderungen Hiobs verräth, hatte man ja in Palästina zu allen Zeiten, da man mit diesem Lande in unaufhörlichem theils friedlichem, theils feindlichem Verkehr lebte. Weshalb der Ursprung der Dichtung in Arabien zu suchen sein soll, ist auch nicht ersichtlich, da die Araber damals keine Monotheisten waren, das im Hiob ventilirte Problem bei ihnen also gar nicht erwachsen konnte und in Ansehung der Diction der lyrische Grundton Hiobs völlig mit dem der Psalmen übereinstimmt. Naturpoesie aber in dem engern Sinne des Worts ist Hiob auch nicht, da er vielmehr ein Werk der reifsten Kunstpoesie genannt werden muß. Er ist mit der größten Umsicht construirt, setzt eine lange, vielseitige und durchdringende Kenntniß des Weltlaufs voraus, bewegt sich in einem so gebildeten Dialog und ist in solchem Grade mit allen Culturerscheinungen fertig, daß in den einfachen Zuständen, welche die Bedingung der wirklichen Naturpoesie ausmachen, nicht im Entferntesten ein solcher Skepticismus möglich ist. Hiob steht an speculativem Gehalt und an Kunst der Steigerung der dialektischen Erörterung keinem Platonischen Dialage nach. Eben deshalb aber ist er auch kein Drama. Ein Prolog, ein Dialog und ein Epilog machen noch kein Drama aus. Zum Drama gehört Handlung. Im Hiob haben wir nur eine theoretische Discussion eines Leidenden vor uns. Der Vergleich mit dem Aeschyleischen Prometheus, der in Ansehung der tragischen Collision viel Treffendes enthält, paßt hierin nicht, denn wir sehen den Prometheus an den Felsen schmieden, sehen die Okeaniden und die Jo zu ihm kommen, sehen, wie er den Blitzen des Zeus trotzt, er, der ein Gott ist, wie er. Dieser gefesselte Prometheus ist überdem nur das eine Glied einer Trilogie, also nur ein Moment einer größeren Handlung. Seine Fesselung war die Folge einer Schuld, des Feuerraubes. Im Hiob ist, wie im Hohenliede, eine dramatische Anlage, allein kein wirkliches Drama,

denn Hiob weiß sich ohne Schuld und das Theoretisiren seiner Freunde ist kein Handeln.

Die Visionen der Nebim.

Die centralisirende Kraft aller Gefühle und Gedanken im Monotheismus auf den Einen Gott macht sich auch in allen seinen Dichtungen geltend. Alles, was nicht auf ihn sich bezieht, ist eigentlich interesselos. Selbst im Hohenliede bricht Sulamith in die Feier der Liebe aus, daß ihre Flammen Flammen Jehovahs seien und im Hiob redet der Herr selbst aus dem Donner zu seinem Knecht. Diese Centralisation erzeugte seit Moseh beständig begeisterte Gläubige, die sich als Kritiker der öffentlichen Zustände und als Leiter des Volks im Namen des Herrn aufwarfen, der sie zu seinem Dienst berief. Es waren dies die Propheten und Prophetinnen, welche der Armee, den Beamten des Königs, dem Hof und dem priesterlichen Stamme der Leviten gegenüber das allgemeine Volksbewußtsein vertraten und das Wesen der Theokratie gegen Verbildung von Innen wie gegen Zerstörung von Außen zu schützen suchten. Sie sind insofern stets der Mittelpunct der Selbstständigkeit und Freiheit des Volks gewesen. Man weiß, wie zögernd Samuel seinem Verlangen nach einem Monarchen nachgab, weil die unbedingte Einheit der Macht des Einen Gottes, der selber sein Volk leitete, dadurch beeinträchtigt wurde. Nach der Salomonischen Herrschaft zerfiel in der That das Volk in zwei Königreiche, in Israel und Juda. Hiedurch wurde nicht nur die innere Entzweiung größer, sondern mit dieser auch die Schwäche nach Außen, bis die Juden den Assyriern erlagen und in das Babylonische Exil auswandern mußten. Propheten hatte es immer gegeben und David, der mächtige König, mußte sich ja von Nathan seiner Sünde willen, mit Bathseba die Ehe gebrochen zu haben, strafen lassen. Als aber die Zerrüttung der Nation hereinbrach, war es natürlich, daß die Propheten sich mehrten und bis zur Wiederherstellung des Tempels ihre größte Wirksamkeit entfalteten. Die Angst um den Untergang ihres Volkes und die Hoffnung auf eine glücklichere Zukunft durchdrang ihr Gemüth so gewaltig, daß sie sich

mit directer Ansprache an ihre Nation wendeten, ihr mit der Herbheit der Römischen Satire ein Bild ihres Verfalls hinstellten und ihr mit der Zuversicht der Walischen Barden ein festes Vertrauen zur Zukunft einzuflößen suchten. Religion und nationale Selbstständigkeit mußten ihnen zusammenfallen. Die Theokratie durfte und konnte beide Begriffe nicht von einander trennen. Das Buhlen mit den fremden Göttern des Ethnicismus wurde stets als Grund des Unglücks, der Glaube an den Einen Gott, der sein Volk aus Aegyptenland geführt, als Ursache des Glücks hingestellt. Die Poesie der Propheten war also eine politische, aber zugleich, weil der Staat ein theokratischer, eine religiöse. Reine Poesie ist sie auch nicht, sondern eher eine poetische Beredsamkeit. Es bildete sich ein gewisser Bilderkreis aus, der in ihren Darstellungen typisch ward. Die Farben, in denen sie malten, waren grell, um die Menge zu rühren. Mußten sie doch auch zu symbolischen Mitteln ihre Zuflucht nehmen, die Aufmerksamkeit des Volkes zu erregen. Und wie sonderbar waren diese Mittel oft! Der eine Prophet zerbrach einen Hirtenstab, um auszudrücken, daß Jehovahs Milde aufhören werde; ein anderer hing sich ein Stierjoch um den Hals, die bevorstehende Unterjochung des Volks anzuzeigen; ein dritter aß ekelhafte Speise vor den Augen des Volkes, ihm anzudeuten, womit es in kommender Noth werde vorlieb nehmen müssen. In älterer Zeit bedienten sie sich auch der Musik, die deshalb in den Prophetenschulen gelehrt ward. Das Specifische ihrer Poesie war das Visionaire, weshalb sie auch Rojim: Seher, genannt wurden, indem sie als Organe Gottes durch ihn der Anschauung der Zukunft nicht nur, sondern auch der Anschauung seiner Herrlichkeit gewürdigt wurden. Diese letztere war eigentlich ein Widerspruch mit der Bildlosigkeit des Hebräischen Monotheismus, allein das Pathos, welches die Propheten von Gott aussagten, führte sie unwillkürlich und unvermerkt zu immer stärkern Anthropomorphismen. Sie schilderten Gott in Menschengestalt, auf einem Stuhl sitzend, von Feuerflammen, von Cherubim und Seraphim und seltsamen Thieren umgeben.

Die theologische Betrachtung der Propheten gehört nicht hieher. Es genügt, zu erinnern, daß sie den Uebergang machen

mußten von der Engheit nationaler Isolirung zu einem weitern Begriff der Geschichte. Der Gott der Rache, der in den Gesetzen des Pentateuch und in den Wünschen, mit welchen die Bitten der Psalmisten ihn angehen, noch eine solche Wollust der grausamsten Vernichtung seiner Feinde, einen unersättlichen Blutdurst, eine schauerliche Erhabenheit des Verfluchens entwickelt, wird bei den Propheten zu einem Gott der Gnade, der gern zur Versöhnung bereit ist, der den Messias als den Friedefürsten senden und der endlich das goldene Zeitalter herbeiführen wird, in welchem, nach den Schrecken des Gerichts, allgemeine Seligkeit herrschen soll. Der hochherzige Jesaias, der unter Manasse auf dem Schaffot starb, hat dieser liebegetränkten Auffassung des Monotheismus ihren classischen Ausdruck gegeben. Jeremias ist nicht so kühn; er neigt sich zu sanfter Klage, zu lindem Trost. Die Zerstörung Jerusalems und des Tempels besang er in 5 Echa: Klageliedern, die sich den Todtenklageliedern anreihen, welche in den Büchern Samuels und in der Chronik erwähnt werden. Er starb fern von seiner Heimath mit trauernder Seele in Aegypten. Bei Kairo zeigt man noch sein Grab. Bei Hesekiel und Daniel wurde das ekstatische Moment der Theophanie breiter, aber auch grotesker. Die Dichterkraft der Propheten versiegte allmälig und sie schrieben auch oft statt des poetischen Rhythmus geradezu in Prosa.

Die Tefila und Beraka, das Schir und Maschal des soferischen Zeitalters.

Nach dem Exil wurde der unermüdliche Esra der Wiederhersteller des Hierosolymitanischen Cultus. Ein neues Leben, ein durch Leiden gereinigter Glaube, eine einheitlichere Gemeinschaft entwickelte sich von dem Wiederaufbau des Tempels aus. Auch die Poesie begann von Neuem zu blühen und gestaltete sich in 4 Formen 1) als Tefila: Gebet; 2) als Beraka: Segenspruch; 3) als Schir: Lied und 4) als Maschal: Gnome. Die Tefila wurde die liturgische Ergänzung der Tehillim. Der kirchliche Cultus: die Aboda, verflocht sie für das Bekenntniß des wahren Glaubens in den Ritus als eine subjective Aneignung der Thorah:

des Gesetzes. — Die Beraka ist lyrischer. Jede ist ein kleiner Hymnus: die Männer der großen Synagoge gelten für die Verfasser der Shemone Esre: der 18 Eulogien, welche nebst den Gebeten Jozer, Ahaba, Shema und Geula die bedeutendsten Ueberreste der Berakaliteratur sind. — Das Schir oder Mismor war der Text zu Volksmelodien. Es bestand zum Theil in Strophe, Antistrophe und Epode, mit regelmäßigem Strophenbau, gleichzähligen Versen und fast metrischem Ebenmaaß der Zeilenlängen. Solche Lieder wurden bei den Volksfesten gesungen, z. B. der Freude des Wasserschöpfens, bei dem Laubenfest, wo täglich nach dem gesetzlichen Frühopfer von einem Priester eine goldene Urne mit Wasser aus dem Brunnen Siloah unter den Trompetenklängen der Leviten durch das Wasserthor in den Tempel gebracht und auf dem Brandopferaltar ausgegossen wurde. Am Abend tanzte man vor den versammelten Frauen mit brennenden Fackeln unter Absingung von Liedern in Wechselchören. Ein anderes Volksfest wurde in den Weingärten um Jerusalem am großen Sühnetag gefeiert. Mädchen in weißen Kleidern zogen in die umliegenden Rebenpflanzungen und sangen mit den Jünglingen zum Reigentanz Wechselchorgesänge (die Bruchstücke von Liedern beider Feste s. bei Franz Delitzsch: die Geschichte der jüdischen Poesie vom Abschluß der heiligen Schriften Alten Bundes bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1836, 194—96.). — Das Mashal ist eigentlich eine Gleichnißrede, die einen Parallelismus zwischen einem Gegenstande und einem Bilde für denselben enthält. Es ist das innerste Organ der Hebräischen Poesie als einfaches Sprichwort; als Räthsel: Chida; als arithmetischer oder geometrischer Vergleich: Mida; als ernster, orakelhafter Spruch: Mascha; als Apolog und Parabel. Die Meshalim Josua ben Sira's geben uns eine ausreichende Vorstellung von ihrer künstlerischen Behandlung. Auch das Buch der Weisheit gehört hieher.

Die Hagada der talmudischen Periode.

Ueber fünfhundert Jahre dauerte der herrliche Tempelcultus, der alle Stämme des Volks zu einer einzigen großen Gemeinde verschmolz und den Hebräischen Monotheismus in jener groß-

artigen, heiter erhabenen Weise darstellte, die ihn seinen Bekennern so tief in's Herz geprägt hat. Als der Tempel 70 nach Chr. durch die Römer zum zweiten Mal zerstört ward, als der Kaiser Julianus später umsonst ihn zum dritten Mal aufzubauen versuchte, wuchs die Zerstreuung der Juden unter allen Völkern, die schon mit dem Exil begonnen hatte. Zur Thorah trat nun der Talmud in der Mishna des Jehuda und Gemara des Jochanan, die 230 zu Jerusalem als kanonische Interpretation des Gesetzes anerkannt wurden. Später folgte noch eine zweite Ausgabe des Talmud, die Babylonische. Wir haben schon oben gesagt, daß der Hauptzweck dieser Interpretation dahin ging, die Juden unter den übrigen Nationen dennoch in ihrer Nationalität zu erhalten. Die Juden, eines der tapfersten und kriegerischsten Völker, das noch unter der Führung der Makkabäer die größten Heldenthaten vollbracht hatte, wurden von nun ab das Weltvolk für die Vermittelung des friedlichen Verkehrs der Nationen. Sehr begreiflich war aber ein engeres Zusammenleben mit andern Völkern, trotz der talmudischen Verzäunung, nicht möglich, ohne nicht auch von ihrer Cultur, von ihrer Poesie und den Formen derselben in sich aufzunehmen. Delitzsch a. a. O. S. 17—124 hat die Grundlinien einer Geschichte der Jüdischen Poesie gezeichnet, wie sie in Aegypten, in Italien, in Spanien, in den Niederlanden, in Deutschland und den Slavischen Ländern mit einer unendlichen Regsamkeit sich gestaltet und in anschmiegsamer Elasticität alle Formen, natürlich auch den Reim, sich angeeignet hat.

Die selbstständige Dichtkunst der Juden setzte die Formen der soferischen Periode fort. Die Prosa wurde als gewöhnliche von dem poetischen Styl unterschieden, der den Namen Halacha: Glanzrede, empfing (über die Ableitung dieses Ausdrucks s. Delitzsch a. a. O. 200.). Hagada aber: Gesagtes, nannte man die in verschiedenen Formen erscheinende Auslegung der Schrift, nicht als eine theologisch gelehrte Exegese, sondern als eine poetische, gnomologische Hermeneutik, die sich entweder dem bestimmten Schriftwort enger anschloß, oder nur im Geist der Schrift dichtete. Schon im Talmud sind solche hagadische Dichtungen in großer Anzahl enthalten. Ihre Form ist prosaisch, aber in der Weise der Halacha. (Eine reiche Auswahl von Legenden, Sagen, Fa-

beln und Sprüchen der Hagada bei Jolowicz Polyglotte der Orientalischen Poesie 287 — 316.)

Die Neuhebräische Spanische Dichterschule.

Eine besondere Auszeichnung scheint die Spanische Dichterschule zu verdienen, die sich an der Arabischen Poesie groß zog. Es war im zehnten Jahrh., daß der Gaon Isaak ben Chasdai die Exulanten um sich versammelte und den Grund zu einer höhern wissenschaftlichen und künstlerischen Bildung legte. Die schulgerechte Form der Poesie begründete dann im eilften Jahrh. Isaak ben Chalfon, neben welchem der große Gaon Samuel ha Levi glänzte, der zu Cordova 1055 starb und dessen Sohn Joseph gleichfalls ein vorzüglicher Dichter war. Der hervorragendste aber unter den ältesten Synagogendichtern Spaniens war Salomo ben Gabirol, geb. 1033 zu Malaga und gest. 1064 zu Valencia. Er dichtete, dem Arabischen folgend, zuerst in strenger Metrik und führte das Akrostichon und den Musivstyl in die Hebräische Poesie ein. Unter letzterm wird das Einflechten halber oder ganzer Bibelverse in Prosa wie in Versen verstanden. Gabirol war Meister im hymnischen Gesange und sein Hymnus: Keter Malchut, die Königskrone, ist das Vorbild vieler ähnlichen Dichtungen geworden. — Abu Harun Moses ben Esra aus Granada, ein Zeitgenosse Gabirols, ahmte Arabische und Persische Muster nach. — Abraham ben Esra, geb. zu Toledo 1095, gest. 1169, hat wohl schon einen Einfluß der Catalonischen Lyrik erfahren. — Abel Hassan Juda ha Levi, geb. 1080 gest. 1153, war durch die Tiefe seines Gefühls, durch die Mannigfaltigkeit seiner Form, durch die Unerschöpflichkeit seiner Phantasie und die Reinheit seines Styls unstreitig der größte Dichter der Spanischen Schule und der Neuhebräischen Poesie überhaupt. (Eine vortreffliche Geschichte der Spanischen Schule mit einer höchst geschmackvollen Uebersetzung vorzüglicher Lieder derselben in's Deutsche hat Michael Sachs in seinem Werk: die religiöse Poesie der Juden in Spanien, Berlin 1845, gegeben. Man ersieht daraus, daß die meisten dieser Dichter, namentlich Halevi, auch in religiös speculativer

Hinsicht sehr bedeutend waren.) — Aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ragt Juda ben Salomon Alcharisi als einer der gewandtesten Sprachkünstler hervor, der aber den Musivstyl schon zur Ungebühr übertrieb. In seinem Tachkemoni hielt er eine kritische Revue über die ihm voraus gehenden Dichter, der wir viele schätzbare Nachrichten über dieselben verdanken. Er übersetzte 1210 Hariri's Makamen ins Hebräische unter dem Titel: Machberot Itiel. Sein Tachkemoni war eine freie Nachahmung Hariri's. Er ließ in 50 Makamen den Erzähler Heman den Esrachiten und den Abenteurer Heber den Keniten in ähnlichen Situationen und mit ähnlichen Witz- und Wortspielen auftreten, als Hariri seinen Hareth ben Hemam und seinen Abu Seid von Serug, blieb jedoch im idealen Schwung des Humors hinter ihm zurück. (Proben aus dem Tachkemoni bei Jolowicz a. a. O. 329—37.)

B.

Die Gruppe der Muhammedaniſchen Völker.

Gewöhnlich geht man von der ältern Arabiſchen Poeſie zur jüngern über und thut auch, nach dem ethnographiſchen Princip, ganz Recht daran. Wir haben jedoch ſchon früher bemerkt, daß nach dem Culturprincip die Stiftung des Islam einen andern Zuſammenhang hervorbringt. Die altarabiſche Poeſie iſt ethniſch. Wenn auch in ihr keine beſonders entwickelte Mythologie ſichtbar wird, ſo fehlt es ihr doch nicht an Geiſtern, Zauberern, Fetiſchen. In ethiſcher Hinſicht aber gründete ſie ſich auf der Blutrache. Muhammed erwarb ſich das unſterbliche Verdienſt, die Arabiſchen Stämme, welche durch die ins Unendliche fortwuchernden Kriege, die aus der Pflicht der Blutrache entſprangen, in ſtete Zerſplitterung zerriſſen und aus aufkeimender Bildung immer wieder in die Gefahr der Verrohung zurückgeworfen wurden, auf die Stufe des Monotheismus zu erheben, die ganze Nation dadurch zum erſten Mal zu einer allgemeinen Begeiſterung zu vereinen und ein höheres ſittlich reines Leben in ihr zu befeſtigen, das fortan von der Blutrache abſtrahirte und die Kampfluſt nach Außen wandte. Muhammed war unſtreitig in einem ſelbſtbewußten Zuſammenhang mit dem Hebräiſchen Monotheismus nicht nur, ſondern ſelbſt mit dem Chriſtenthum. Seine eigenen Aeußerungen im Koran über beide beweiſen dies. Doch lag die altteſtamentliche Religion natürlich ihm näher. Zwiſchen der Moſaiſchen Geſtaltung derſelben und zwiſchen Muhammed machen die Propheten das unverkennbare Mittelglied aus, denn ſie mußten über die nationale und locale Beſchränkung des Theismus und über die Aeußerlichkeit

des Opfercultus zu abstracteren Begriffen und zu einer größeren Innerlichkeit der Versöhnung fortgehen. Muhammed erweiterte den Monotheismus der Tendenz nach zu einer kosmopolitischen Religion, die nicht mehr an das Band der Nationalität geknüpft war, vielmehr alle Völker zum Gehorsam gegen sich aufrief. Im Begriff Jehovahs an sich lag schon diese Allgemeinheit. Es hätten ihn auch alle Völker anbeten sollen und die Propheten malten auch eine Zukunft aus, in welcher dies geschehen würde. Factisch aber war die nationale Absonderung der Hebräer eine Schranke für den Monotheismus geworden, die sich nach außen nur negativ durch Vertilgung paganischer Völker kundgab. Daher kam es, daß die Centralisation der Israeliten und Juden im Tempelcultus das Herz der Nation wurde und daß sie den Einen allgegenwärtigen Gott doch in dem Allerheiligsten des Hierosolymitanischen Tempels gegenwärtiger glaubten. Ueber alle solche Schranken ging Muhammed hinaus. Kein Volk, kein Tempel, keine Leviten fanden bei ihm eine privilegirte Stellung. Es ist nur Ein Gott und Muhammed ist sein Prophet! Wer dies glaubt, steht mit jedem andern Gläubigen völlig gleich ohne alle Rücksicht auf Abstammung. Jeder Ort wird zum Tempel. Eine zwischen Gott und den Menschen vermittelnde Priesterschaft existirt nicht. Das Gesetz enthält kein lästiges Ceremoniel, nur die Umrisse eines verständigen Naturrechts, zur Heiligung der Familie, des Eigenthums, der Arbeit, der Gastfreundschaft, der Wohlthätigkeit und persönlichen Reinheit. Muhammed ist als Gesetzgeber so bewundernswürdig, wie Moseh. Die fanatische Tapferkeit für den Sieg des Glaubens hat er mit Moseh gemein. Wenn aber aus dem Hebraismus ein tiefer Drang nach Versöhnung zwischen Gott und dem Menschen hervorging, wenn die Propheten aus ihm heraus den Monotheismus zu anthropomorphosiren begannen, so stellte Muhammed von dieser Seite sich ganz auf den Mosaischen Standpunct, der den ausschließlichen Absolutismus des Einen Gottes in aller Schroffheit zeichnet, so daß wir nicht nach der Vernunft seines Willens fragen dürfen, sondern, wie Hiob, uns mit stummer Unterwerfung begnügen müssen. Diese alogische Seite des Islam ist es, die ihn, bei großen Vorzügen vor dem Ethnicismus und dem Mosais-

mus, doch wieder so unfähig macht, eine progressive Cultur aus sich zu entwickeln. Er enthält von hier aus eine Gleichgültigkeit gegen den Fortschritt der Bildung, welche die ihm zugehörigen Nationen nach einer gewissen Aufregung durch fremde Cultur immer wieder in Dumpfheit zurücksinken läßt. Insbesondere läßt sich nicht übersehen, daß er in seine Religion einen wollüstigen Zug eingemischt hat, der sie gegen die Jüdische und noch mehr gegen die christliche herabsetzt. Der Mosaismus hatte auch einen sinnlichen Realismus als Lohn für den wahren Jehovahbekenner für nothwendig erachtet, allein derselbe war in die allgemeine Vorstellung des Wohlseins überhaupt zusammengefaßt. Bei Muhammed können wir aber nicht leugnen, daß er den Geschlechtsgenuß mit den gazellenäugigen Huri's des Paradieses als eine vorzügliche Beseligung für den treuen und tapferen Bekenner des Islam hinstellt. Doch muß man sich den Islam auch nicht in dem Grade starr denken, als er bei uns in den banalen Schilderungen, die von ihm stereotypirt sind, erscheint. Schon die Thatsache der unendlich vielen Secten, die es in ihm gibt, so wie die Menge der aus ihm hervorgegangenen Dichter sollte ein solches Vorurtheil widerlegen.

Die Form der Muhammedanischen Poesie im Allegemeinen.

Wir haben weiter oben schon gesehen, daß der Theismus durch die Natur seines Ideals, nämlich der Weisheit, nicht auf die Schönheit als solche gerichtet ist, und daß alle seine Poesie deswegen eine gewisse prosaische Beimischung hat, die in seiner Neigung zum Didaktischen wurzelt. Wir haben ferner gesehen, daß aus demselben Grunde die verschiedenen Gattungen der Poesie bei ihm nicht zu jener klaren Sonderung gedeihen, die in der Indischen und Griechischen Poesie zu so großer Vollendung sich auseinanderlegt. Wir erinnern hier daran, um noch einige allgemeine Bemerkungen anzuschließen. Die Muhammedanische Poesie nämlich scheint auf den ersten Anblick der ersteren Behauptung zu widersprechen, weil sie unendlich bilderreich ist. Allein bei näherer Untersuchung entdeckt sich, daß diese Bilderfülle auch sehr viel Mechanisches an sich hat. Der Verstand beherrscht die

Phantaſie viel mehr, als man zunächſt glaubt, abgeſehen davon, daß eine große Zahl der Bilder völlig typiſch wiederholt und nur in leiſe verſchobenen Combinationen variirt werden. Die Hauptſchönheit beruht nicht auf dem Gebrauch einzelner Bilder, ſondern auf Unterſtützung derſelben durch Bilder verwandter und auch gerade entgegengeſetzter Begriffe, wodurch die einfache Metapher zur ausgebildeten Allegorie erwächſt. So ſoll z. B. nach den Perſiſchen und Arabiſchen Poetiken, deren es ſehr viele gibt, nie von Roſenperlen d. h. Zähnen, und von Schönheit die Rede ſein, ohne daß auch der Nachtigallen, der Rubinen d. h. der Lippen, und der Liebe Erwähnung geſchehe. Werden die Locken dem Schlägel oder den Wolken verglichen, ſo ſtellt das Kinn natürlicher Weiſe den Ball und das Geſicht den Mond vor. Sind die Augen Narciſſen, ſo ſind die Stirnlocken, welche dieſelben beſchatten, Hyacinthen. Oder ſie ſind entgegengeſetzte Begriffe, wie Kaaba und Götzentempel, wie Morgen und Abend. Iſt das Geſicht der Tag, ſo verdeckt ihn die Nacht der Locken. Sind die Wangen die Kaaba, ſo ſind die ſchwarzen Haare finſtre Götzentempel u. ſ. w. Die Verſtändigkeit, die in ſolchen Vergleichungen ſich tummelt, hat ſich auch in Akroſtichen, Anagrammen, alphabetiſchen Verſsfolgen u. dergl. gefallen, die wir bereits im Untergang der Helleniſchen Dichtkunſt getroffen haben und worin auch die Juden der talmudiſchen, ja ſchon der ſoferiſchen Periode ſich gehen ließen. — Was den zweiten Punct, die Scheidung der Gattungen anbetrifft, ſo unterſcheidet ſich allerdings Epik, Lyrik und Didaktik, jedoch nicht in derjenigen Klarheit, die wir bei den Hellenen bewundern. Das Epos heißt gewöhnlich Nameh: Buch. Die Kaſſide oder das Kaſſidet (Zweckgedicht) iſt eigentlich das größere lyriſche Gedicht, in welchem die zwei erſten Verſe und dann immer die zwei folgenden in demſelben Reim enden. Es iſt hauptſächlich panegyriſch, doch wird ſeine Form auch zu Satiren und Todtenklagen verwendet. Die ſtrophiſche Gliederung, namentlich wie ſie zur Antiphonie und zur Auflöſung derſelben in der Epode wird, iſt ganz zurückgeblieben. Das Ghaſel unterſcheidet ſich von der Kaſſide nicht durch die Reimfolge, ſondern durch den geringen Umfang, indem es aus nicht

weniger als 5 und aus nicht mehr als 7 Distichen bestehen soll. Das Mesnewi ist das doppelreimige Gedicht, das bei epischen und didaktischen Darstellungen angewendet wird. — Eine Strophe heißt Beit: Zelt, die Hemistichien eines Verses heißen Misra: Flügelthüren, und eine Sammlung lyrischer Gedichte Divan: Geisterversammlung. Ein Divan ist vollständig, wenn er so viel Abtheilungen, als das Alphabet Buchstaben, enthält. — Die innere Unsicherheit der Form und das Vorherrschen des lehrhaften, pädagogischen Tons, ist vorzüglich die Ursache der oft unerträglichen Breite, welcher sich die Dichter überlassen.

Unterschied der Arabischen und Persischen Poesie.

Die Muhammedanische Poesie begreift eine große Menge sehr verschiedener Völker der tropischen und der subtropischen Zone in sich. Die tonangebenden derselben sind aber die Araber und Perser. Von den Arabern ging die lyrische Beseelung, von den Persern die epische Fülle aus. Im Didaktischen, im Witz des Verstandes, wetteiferten beide mit einander. Gegen Araber und Perser gehalten haben die Türken nur einen untergeordneten Rang in der Kunst.

---

1) Die Araber.

Wir haben die Arabische Poesie als heidnische bis zu ihrer höchsten Blüthe in den Moallakat kennen gelernt und gesehen, daß Mekka und Okkadh die Orte waren, an welchen sich die geistige Bildung der Araber zu concentriren anfing. Vergegenwärtigen wir uns dies, so wird uns das Auftreten eines Genius, wie Muhammed, nicht überraschend sein. Muhammed d. h. der Ersehnte, wurde 570 n. Chr. zu Mekka geboren. Als Kaufmann lernte er auf seinen Reisen die ganze Mannigfaltigkeit der religiösen Ansichten kennen, welche damals in Arabien und Syrien herrschte. Der Gedanke einer religiösen Reform ergriff und begeisterte ihn. Er erhob sich über den Sabäismus und Magismus der Arabischen Stämme, machte sich mit dem Jüdischen

Monotheismus und dem Christlichen Messiasglauben vertraut, knüpfte mit Bewußtsein an beide als Voraussetzungen seines Werkes an und trat, zunächst im Kreise seiner Familie, als Prophet auf. Wie Moseh lehrte er die Einheit und Transcendenz Gottes; wie Christus, daß er dessen Gesandter und zwar der letzte der Propheten, das Siegel derselben, sei. Seine Religion wurde ein theistischer Fatalismus, unbedingte Ergebung: Islâm, in den Willen des Einen Gottes. Gegen alles Heidnische verhielt er sich schlechthin negativ, aber auch gegen die Jüdische Askese und gegen die Idee der Christlichen Gottmenschheit. 611 veröffentlichte er zuerst seine Glaubensansicht, fand an dem Stamm der Koreischiten einen heftigen Widerstand und ward 622 zur Flucht nach Jaschreb, später Medina genannt, gezwungen. Von nun ab trat er als Eroberer auf, der in einer Reihe von glänzenden Siegen seine Religion mit dem Schwert ausbreitete, bis er 632 zu Medina starb. In kurzen, energischen, von lyrischer Gluth durchflammten Worten hatte er gelegentlich seine Ansichten ausgesprochen. Er selbst konnte nicht schreiben und hatte merkwürdiger Weise einen Juden und Christen zu Geheimschreibern, den Rabbi Barada Ebn Nawfal und den Mönch Nestor. Diese gelegentlichen Manifestationen wurden zum Theil schon von ihm selber, zum Theil von dem Kalifen Abu Bekr gesammelt, von dem Kalifen vervollständigt und zu einem planlosen Ganzen vereinigt, welches man das Buch: al Korân nannte. Der Koran besteht, wie er vorliegt, aus 114 Suren, d. h. Reihen, deren jede eine besondere, oft sehr wunderliche Ueberschrift hat. Er ist der Codex der kirchlichen, bürgerlichen und politischen Institutionen der Muhammedaner, denen er als von Gott geoffenbart gilt. Er ist in rhythmischer Prosa abgefaßt, die auch in den Reim übergeht und den Parallelismus häufig anwendet. Vom Jüdischen Standpunct könnte man sagen, er sei im Styl der Halacha geschrieben. Die letzten funfzig Suren besonders erheben sich in der Ausmalung der Schrecken des Weltgerichts und der Freuden des Paradieses oft zu einem hohen Schwunge. Andere Aeußerungen des Propheten sind auch in der Sunna: der neben dem Koran hergehenden mündlichen, später auch aufgezeichneten Ueberlieferung enthalten. (Der Koran, Deutsch von L. Ull-

mann, Crefeld 1840 — Als das Hauptwerk, welches zuerst eine richtigere Auffassung der Muhammedanischen Poesie in Europa begründete, muß noch immer das von G. Jones genannt werden, welches F. G. Eichhorn in Deutschland durch einen Wiederabdruck zu Leipzig 1777 einheimisch machte: Poeseos Asiaticae Commentariorum Libb. VI. Jones war hier, was Lowth für die Hebräische Poesie, dem bei uns Herder mit seinem: Geist der Hebräischen Poesie folgt, der uns Deutsche Orientalisch fühlen lehrte. — Für die Persische Poesie ist noch immer unübertroffen Joseph v. Hammer: Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blüthenlese aus zweihundert persischen Dichtern. Wien 1818. Eine große Anregung gab Göthe nicht nur durch die Dichtungen seines Westöstlichen Divans, sondern auch durch die vortrefflichen Noten und Abhandlungen, mit denen er sie begleitete, in den S. W Bd. VI, 1827. Die Urtheile, welche Göthe darin über Orientalische Dichter ausgesprochen hat, sind seitdem in den Literaturgeschichten fast unverändert wiederholt worden. — Das Verhältniß der Religion des Islam zu dem religiösen Zustand, den sie unmittelbar vorfand, lernt man durch einen Moslem selber, unter Anführung vieler interessanten Gedichtstellen, am besten kennen aus Abulfath Muhammad Asch Scharastâni's: Religionspartheien und Philosophenschulen, zum ersten Male vollständig aus dem Arabischen übersetzt von Th. Haarbrücker, Th. II, Halle 1851, 337—54. — Die Vertheidigung des sittlichen Charakters des Islam hat am Nachdrücklichsten geführt Fr. Daumer: Mahomed und sein Werk. Hamburg 1848. — Die dichterische Physiognomie des Koran hat vortrefflich geschildert Fortlage: Geschichte der Poesie. 166—74.)

Der Koran gilt den Muhammedanern auch als höchstes Muster des poetischen Ausdrucks. Man begreift dies, wenn man erwägt, daß die metaphorische Paraphrase des an sich einfachen Inhalts von Muhammed in der That mit großer Virtuosität geübt ist, jenen pädagogischen Effect hervorzubringen, der den Nerv des theistischen Ideals ausmacht. Der Koran bereicherte aber die Muhammedanische Poesie auch mit Stoffen aus dem alten und neuen Testament, die mithin bei den Juden, Christen und

Muhammedanern ein merkwürdiges Gemeingut geworden sind. Erzählungen von Adam, Noah, Abraham, Joseph, David, Salomo, Maria und Jesus sind durch den Koran zerstreut und die Muhammedanischen Dichter haben den Propheten Jesus vielfach verherrlicht, wobei auch apokryphische Sagen verarbeitet sind.

Kalilah ve Dimnah.

Gleichzeitig mit Muhammed lebten noch viele Dichter, die im Geist der ältern Arabischen Poesie fortdichteten und den verschiedensten Ständen angehörten: Abbas ben Mirdas von Suleim, Adi ben Jesid, Amru ben Elehtem, Motemmin ben Nuweira, Malek ben Nuweira, Rebia ben Makrum von Dabba, Schammach, Muhammed ben Beschir, Orwa ben Udheina u. A. (Proben von ihnen bei Jolowicz a. a. O. 376—88). — Muhammed hatte sich im Koran gegen die Mährchenerzähler, die Essamir, d. h. Führer der Nacht, sehr entschieden ausgesprochen, weil er fürchten mochte, daß durch sie die Reinheit des Monotheismus leiden könnte. Allein der Araber lauscht zu gern am Abend den phantastischen Erzählungen der Essamir und so drangen allmälig von Persien aus Indische und Persische Geschichten auch in Arabien ein. Die Fabel hatte sich jedoch bei den Arabern aus der Metaphorik ihrer Dichtersprache, wie es scheint, auch selbstständig entwickelt. Wenigstens können wir uns so die 41 Fabeln erklären, die von einem Arabischen Dichter Lokman herrühren sollen, den die Sage zu einem Zeitgenossen des Königs David macht, den man aber richtiger wohl für einen Collectivnamen hält. Der Koran selber nennt schon den weisen Lokman. Die Fabeln, in der Aesopischen Manier, und mit einzelnen Aesopischen Fabeln übereinstimmend, so daß Freytag sie nur für eine schlechte Bearbeitung der Aesopischen hielt, haben durchaus nicht den großen Werth, den man ihnen im vorigen Jahrh. beilegte (Deutsch zuerst von Adam Olearius als Anhang zu seinem Persianischen Rosengarten; dann 1826 von Schaller). — Dasselbe Urtheil muß man über die berühmte Fabelsammlung Kalilah ve Dimnah, d. h. der dumme und der arglistige (Schakal nämlich) sagen, in welcher die Indische Hitopadesha

verarbeitet ward. Diese war unter Nuſhirvan von dem Arzte Barſuyeh aus Indien nach Perſien gebracht und in's Pehlwi unter dem Namen der Fabeln des Bidpai überſetzt. Aus dem Pehlwi überſetzte ſie Rouzbeh, ein geborner Perſer und Anhänger des Feuerdienſtes, in's Arabiſche, in welches er auch, wie früher erwähnt, das altperſiſche Königsbuch überſetzte. Er trat zum Islam unter dem Namen Abdallah ben Mokaffa über, blieb aber als heterodox verdächtig und reizte durch ſeine Sarkasmen ſelbſt den Kalifen Manſur, der ihm ein Glied nach dem andern abſchneiden und in einen Ofen werfen ließ. Er ſtarb in dieſer entſetzlichen Weiſe zu Basra 762. Den wahren Zweck ſeines Buchs ſetzte er ſelbſt in die unter dem Gewande der Fabeln verborgenen Lehren der Weisheit und Moral. Hatte ſchon die Hitopadeſha das epiſche Element gegen das didaktiſche ſehr zurücktreten laſſen und ſich dadurch zum Schulbuch empfohlen, ſo iſt dies in der Arabiſchen Behandlung noch mehr der Fall (Deutſch von Ph. Wolff, 2 Bändchen, Stuttgart 1837.). Wenn man nicht ſelten lieſt, daß zwiſchen dieſen Fabeln und Novellen und der Deutſchen Thierſage eine auffallende Aehnlichkeit beſtehe, ſo iſt das ſchlechterdings irrig. Die beiden Füchſe Kalilah und Dimnah (im Indiſchen Karataka und Damanaka) ſind eine blos mechaniſche Einrahmung; ſie erzählen ſich einander Geſchichten von Thieren und Menſchen und ſtellen ſehr weiſe Betrachtungen dabei an, allein von einer Handlung derſelben oder von einem Zuſammenhang der Thiere untereinander als einem Reiche, wie ſie der Germaniſchen Thierſage zu Grunde liegt, iſt keine Spur. Auch traten dieſe Fabeln in die Abendländiſche Literatur erſt ein, als ſchon unſere Thierſage ſich in Lateiniſcher Form wenigſtens befeſtigt hatte. In's Griechiſche wurden dieſelben von dem Protoveſtiarius des Kaiſers Komnenos I, Simeon Sethos, auf Verlangen des Kaiſers, um 1001 unter dem Titel: *Τα κατα στεφανιτην και ιχνηλατην* (vom Siegbekränzten und vom Aufſpürer) überſetzt; in's Lateiniſche aus der Hebräiſchen Ueberträgung des Rabbi Joel durch einen getauften Juden, Johannes von Capua zwiſchen 1262—78 unter dem Titel: **Directorium humanae vitae alias parabolae antiquorum sapientum**; aus dem Lateiniſchen ließ ſie der Herzog Eber-

hard I. von Würtemberg, der 1325 starb, in's Deutsche übersetzen und diese Uebersetzung wurde unter dem Titel: das Buch der Weisheit, Ulm 1482 zuerst gedruckt. (S. die weitläufige Literatur über Lokman und über die Fabeln des Bidpaï, in Gräffe's Lehrbuch der Literaturgeschichte des Mittelalters, I, erste Hälfte, Dresden, 1839, 444—56.)

Die Fabeln des Bidpaï wurden später noch von Andern und unter verschiedenen Titeln in's Arabische übersetzt, z. B. von Ibnol Hebarijet, der 1115 st. und sein: Buch des Lautschreienden und Leisesprechenden, des Vorsichtigen und Vorhäbigen, des Andächtigen und Anhäbigen, dem Emir Seifedewlet widmete (19 Erzählungen daraus nach Hammers Uebersetzung in Jolowicz Polyglotte, 392 — 414.).

Siret Antarat Ilbattal: Thaten Antara's, des Kämpfers.

Von dem unter den Preisdichtern der Moallakat schon genannten Absiten Antara und seiner Liebe zur schönen Abla liefen unter den Arabern viele Sagen und Lieder um, die allmälig zu einer gewissen Einheit verbunden wurden. In dem Gedichte selbst werden Asmaï ben Kohaib, 739—830, Abu Obeida ben Motani aus Basra, 725—824, und Dschohaina ben Ghailem aus Jemen als Verfasser genannt. Aus dem zwölften Jahrh. aber nennt man auch den Arzt und Dichter Etoul Moyyed Ibn Essaigh el Antari von Irak als Autor, d. h., wie in allen solchen Fällen, die drei erstern waren die ursprünglichen Sammler und Ordner der Sagen und Lieder, der letzte aber der schließliche Bearbeiter des Ganzen, der ihm die nunmehrige Gestalt gegeben hat. Ein eigentliches Epos haben die Araber nicht. Sie waren in zu viel Stämme und die Stämme in zu viel Feindschaften zersplittert, als daß es dazu hätte kommen können. Auch standen sich die Helden im Allgemeinen einander zu gleich. Keiner, auch Antara nicht, ragte so entschieden, wie Rama oder Rusthm oder Achilleus, Odysseus, Finghal, Sigurd, Dietrich hervor, daß andere Helden und Ereignisse sich um ihn herum hätten gruppiren können. Die Araber besitzen daher auch noch ähnliche Heldenbücher, als das von Antara, z. B. von den Helden Al

Dschulhama und Abu Muhammed al Bathal, die von der Amazone Dulhimmet getödtet wurden. In Antara's Geschichte ist kein tragischer oder komischer Wendepunct, der ihre vielen Ereignisse von Innen aus zusammenhielte, sondern sie macht nur den Eindruck eines Aggregates von Kämpfen der verschiedenen Stämme. Krieg, Gefangenschaft, Befreiung, Noth und Gefahr, Errettung, Mord, Rache, Frieden folgen sich in einem unaufhörlichen Wechsel, der zuletzt ermüdend wird. Die eigentlichen Lieder aber, welche der Erzählung eingeflochten sind, athmen noch ganz die wilde Schönheit der ältern heroischen und erotischen Lyrik. Die Araber nennen das Heldenbuch Antara's Siret oder Kursat, mit welchem Namen sie eine Erzählung bezeichnen, die aus einem geschichtlichen Grunde hervor in die Sage übergegangen ist, im Unterschiede von Tarich, der wahren Geschichte, und von Hikajeth, der fictiven Geschichte. Der wirklichen Geschichte gehört diese Dichtung durch die treffliche völlig objective Schilderung der Sitten der Araber an. Daß die Helden viel Wein darin trinken, stimmt ganz mit den Liedern der Hamasa und wird daher auch als ein Beweis des ältern Ursprungs dieser romantischen Epik angesehen (Antar, a bedoueen romance, translated from the Arabic by Terrik Hamilton, 4 Tom. London, 1819. Hamilton hat noch Vieles in den vier starken Bänden fortgelassen, woraus man einen Schluß auf die Weitläuftigkeit des Werkes machen kann. Asmai, der es begann, war Theologe und Grammatiker am Hofe Haruns al Raschid, der auf die Sprache viel Sorgfalt wandte, so daß dieselbe bei den Arabern als classisch gilt.)

Motenebbi's Kassiden.

Die Islamitische Lyrik hörte nach den ersten Jahrhunderten auf, ihren naiven, naturfrischen Ton zu behaupten. Zwar wurde noch in den alten Weisen fortgedichtet, allein mit der Theologie, die sich an den Koran schloß, exegetisch und mit der Herrschaft der Kalifen, welche der romantischen Willkür der Einzelnen scharf entgegentrat, veränderten sich die Gegenstände und der Ton der Dichter. Die Gegenstände wurden die Kalifen selber und der

Ton der panegyrische. Die Kassîde wurde vor allen Gattungen cultivirt. Die Höfe, die oft vielen Kunstsinn zeigten, wurden die vornehmsten Dichterherbergen, wo man schmeichelnden Versen oft überschwänglich Lob und Geschenke zollte, und die Dichter zogen in dem weiten Arabischen Reich als Wanderkünstler umher. Die Anzahl der Dichter war sehr groß, wie man sich aus Hammers Geschichte der Arabischen Dichtkunst überzeugen kann, aber viele von ihnen können nur auf ein geringes Interesse Anspruch machen, weil sie oft nur eine Virtuosität in der geschickten Wiederholung und Paraphrase des Vorhandenen zeigten. Manche erhoben sich zu allgemeinerer Bedeutung, wie Abubekr Muhammed Ibn Doreid, geb. 838 zu Basra, Günstling des ersten Seldschuckenfürsten in Persien, den er besang, und gest. zu Baddad 931. Er machte sich vorzüglich durch eine Elegie Maksura berühmt, worin er den Wechsel des Glücks und Unglücks im menschlichen Leben schilderte. — Der größte Lyriker des Arabischen Islam aber wurde Ahmed ben Hussein, der den Beinamen Motenebbi, d. h. der Prophetseinwollende empfing. Er war 915 zu Kufa als der Sohn eines Wasserträgers geboren. Um das Arabische vollkommen zu erlernen, lebte er eine Zeitlang unter den Wüstearabern. In Haleb und später in der Wüste Semewat trat er als Prophet auf und fand auch unter dem Stamm der Beni Kelb viele Anhänger, allein der Emir von Emessa als Statthalter der Kalifen von Ichschidje zerstreute sie und nahm ihn selbst gefangen. Er war seinem Ende nahe, kam jedoch, da er sich bußfertig zeigte, wieder los. Er begleitete hierauf den Syrischen Sultan Seifedewlet auf seinen Eroberungszügen nach Kleinasien gegen den Griechischen Feldherrn Phokas und besang die siegreichen Schlachten desselben in seinen Kassîden. Nach drei Jahren ging er zu Kiafur, dem Oberhofmeister des minderjährigen Sultans der Dynastie Ichschidje in Aegypten. Hier verweilte er zehn Jahr, worauf er zum Fürsten Adhaddewlet zog, der abwechselnd in Schiras und Bagdad residirte, die ihm so wohl gefielen, daß er seine Familie von Kufa nach Persien holen wollte. Auf dieser Reise aber wurde er von räuberischen Beduinen angefallen und im Kampf mit ihnen erschlagen 965. Sein Divan enthält 289 Kassîden (Deutsch bearbeitet von J. v.

Hammer: Motenebbi, der größte Arabische Dichter: Wien 1823.). Das Urtheil über den ästhetischen Werth derselben ist unter den Orientalisten ein verschiedenes, ja entgegengesetztes, wie zwischen Hammer und Weil. Bei den Arabern stehen sie so hoch, daß sich nach und nach vierzig Commentatoren ihrer Erklärung gewidmet haben. Doch gestehen auch sie ein, daß seine Metaphern oft gesucht, sein Tiefsinn gemacht, seine Gedanken verworren, sein Ausdruck verwickelt ist, wie der Arabische Kunstrichter Tsaâlibi von ihm sagt, daß er eine Braut sei von blendender Schöne, jedoch täglich die fallende Sucht bekomme. Das ächt Arabische in Motenebbi ist seine Begeisterung für den Ruhm, die ihn anstachelte, sogar als Prophet sich zu versuchen. Nachdem ihm dies mißlungen, besang er die Berühmtesten seiner Zeit. Daß er sich von denselben auch fürstlich belohnen ließ, hat für die Sitte des Morgenlandes nichts Auffallendes. Das herbe, maaßlose Selbstgefühl Motenebbi's glich sich mit sich selbst auch durch Satiren aus. — Nach einer Reihe von Dichtern, wie Rumi, Tantarani, Abulala, Abulkasem, Zeidun, Babbagha, erstarb die Arabische Kassîde mit Abu Ismail Hussain Thograi, der zu Bagdad lebte und 1121 starb, wo er als Gesandter des Sultans Massud an seinen Bruder Mahmud getödtet wurde. Er hat einen Divan und eine Elegie: Lamijjat al Adjem hinterlassen, in welcher er den Sittenverfall seiner Zeit beklagt. Lamijjat heißen bei den Arabern Gedichte, die in allen Reimen auf Lam endigen.

Hariri's Makâmen.

Eine ganz eigenthümliche Dichtart wurde durch Ahmed ben Hussain Hamadâni, der 1007 zu Herat starb, hervorgerufen, nämlich die Makâme. Makâme bedeutet einen Ort, wo man sich aufhält und sich unterhält, dann eine Unterhaltung selbst, einen unterhaltenden Vortrag. Wie schon oben erwähnt, lieben die Araber am Spätabend die Unterhaltung: Musameret. Die Führer der Nacht, die Essamir, welche sie sich zum Geschäft machen, wurden unter dem Kalifen Omar unter verschiedenen Namen: Rouahs, Tassas, Hassas, solche Erzähler. In den

Makâmen tritt nun an den verschiedensten Orten, von denen die einzelnen Dichtungen ihren Titel entnehmen, auf den öffentlichen Märkten, in den Bibliothekſälen, auf den Sammelplätzen der Karavanen, unter den Zelten der Beduinen, ein ſolcher Erzähler auf, der aber noch mehr durch die humoriſtiſche Form ſeiner kunſtvollen, eleganten, ſprachgewandten Darſtellung, als durch den ſonſtigen Inhalt ſeiner Rede feſſelt. Aus Hamadâni's: Makamat Bedi Alzanam, ſind erſt wenige in's Franzöſiſche überſetzt: Séance de pièce d'or; du Soufy; und qui ne porte point son nom. — Hamadâni's Nachfolger war Abu Muhammed Kaſem Hariri, ein berühmter Rhetor aus Basra, geb. 1054 und geſt. 1121. Seine Makamen oder die Verwandlungen des Abu Seid von Serug enthalten 50 Sitzungen. Von Hariri's Lebensumſtänden wiſſen wir wenig, aber der Ruhm ſeiner Sprachvirtuoſität war ſchon unter ſeinen Zeitgenoſſen ſehr groß. Die Sprache wird bei ihm in der Unerſchöpflichkeit des Reims und in der Beweglichkeit des Wortſpiels faſt ſich ſelbſt Zweck. Er legt ſeine Erzählungen einem als Abenteurer von Ort zu Ort umherziehenden Dichter Abu Seid von Serug in den Mund, der ſich überall mit einem Reiſenden Hareth ben Hemam trifft. Dieſer, der, bald von Geſchäften veranlaßt, bald von bloßer Reiſeluſt getrieben, das unermeßliche Muhammedaniſche Reich vom Lotos des Nilſtroms bis zu den Roſenufern des Euphrat durchwandert, erkennt den wunderlichen Seruger anfangs nicht ſogleich in den Vermummungen, in welche ſich derſelbe bald als Derwiſch, bald als Bettler, bald als Kaufmann, bald als Pilger u. ſ. w. verhüllt, bis er zuletzt durch den Zauber ſeiner Rede inne wird, daß er wieder Niemand anders, als den witzigen, gedankenſprudelnden, bildſchöpferiſchen Abud Seid vor ſich habe. Hareth ben Hemam erzählt direct ſeine Reiſen, aber ſeine Geſchichte iſt nur das Mittel, Abu Seid zum Worte kommen zu laſſen, ſo daß, wie ſehr treffend geſagt worden, Hemam ſich oft durch ſeine Zwiſchenreden nur als der anregende Chor verhält, der den Wundern des Sprachhelden mit Ausrufen des Entzückens lauſcht. Die Erzählungen Hemams haben durch ihren Inhalt als ſolchen nur ein geringes Intereſſe und ſind nur loſe mit einander verknüpft. Abu Seids kunſtvolle Reden ſind die Hauptſache.

Er ist in seinen Metamorphosen das Arabische Volk selbst in den charakteristischen Gestalten seines Lebens und man muß daher an ihn keinen ethischen Maaßstab anlegen wollen. Wenn er seinen guten Bekannten heute gastlich bewirthet und morgen räuberisch ausplündert, wenn er schließlich mit vielem Humor seinen Sohn zum Oberhaupt einer Vagabundengemeinde installirt, dem Volk von Basra seine Sünden bekennt und als Imam in ein Kloster von Serug, seiner geliebten Heimath sich zurückzieht, so sollen hiermit eben nur die verschiedensten Seiten des damaligen Arabischen Volkslebens vorgeführt werden. Ein ernsterer Zusammenhang ist nicht vorhanden. Mit Freimuth, Wahrheit und Weisheit in zierlichster, humoristisch spielender Form zu predigen, ist so sehr Zweck dieser Dichtungsart, daß die anekdotische Einrahmung sich demselben gänzlich unterordnet und die verschiedenen Metamorphosen Seids in der That nur Masken sind, die er lediglich zu diesem Behuf vornimmt. Der Vortrag besteht in gereimter Prosa mit eingeflochtenen zahlreichen Gedichten von ein und demselben Endreim in jeder einzelnen zweizeiligen Strophe. Hariri war grammatisch und lexikalisch tief in seine Sprache eingedrungen. (Deutsch von Rückert, zuerst Stuttgart 1827, dritte Aufl. 1844; eine Arbeit, die auch für die Deutsche Sprache Epoche gemacht hat.) Hamadâni nennt er selber sein unerreichbares Vorbild.

Lehrdichtungen.

Es wäre überflüssig, hier noch einmal zu erörtern, weshalb die gnomische Dichtung dem Ideal des Theismus, der Weisheit, vorzüglich entspricht und wir begnügen uns daher mit einer einfachen Angabe der bedeutendsten gnomologischen Sammlungen. Wir haben eine solche von dem Grammatiker Abu Obeid Alkasem, der 839 st., unter dem Titel: el emsal es sairet, d. h. die gangbaren Sprichwörter. — Ferner von dem Grammatiker Muhammed al Meidani um 1124. Er hat seinen Namen von dem Platze Meidan in Nisapur, wo er geboren war. Seine Sammlung: Medschmal emsal, enthält 7000 Sprichwörter in

alphabetischer Folge mit einem historischen und sprachlichen Commentar. — Ferner Mahmud al Samachschari, ein großer Grammatiker, der 1143 zu Dschordschania starb und mehre umfassende Spruchsammlungen veranstaltete, die aber nicht so berühmt geworden sind, als die nur aus 99 Sprüchen bestehende: Atwak esscheb, d. h. die goldenen Halsbänder (Text und Uebersetzung von Fleischer, Leipzig 1835.). — Eine Nachahmung derselben waren die Atbakos seheb, die goldenen Scheiben, von Shakrub al Isfahni.

Weil die Araber mit der Griechischen Philosophie bekannt wurden, so entlud sich die didaktische Richtung ihres Geistes in das Studium derselben. Sie wurden fleißige Commentatoren des Aristoteles. Eigentliche Lehrgedichte, wie die Griechen und Römer sie hervorbrachten, in denen ein bestimmtes Thema folgerecht durchgeführt wäre, blieben ihnen so fremd, wie den Juden. Doch ging aus dem Studium der Neuplatonischen Philosophie ein merkwürdiger Ansatz zu einem didaktischen Roman hervor. Abu Schafar Ebn Tophail, der 1190 zu Sevilla starb, hinterließ einen Roman: Hai Ebn Yokdhan, in welchem er den für einen offenbarungsgläubigen Theisten sehr kühnen Versuch machte, nicht nur die ganze Civilisation des Menschen, sondern auch die wahre Erkenntniß Gottes auf eine vollkommen natürliche Weise abzuleiten. Er fingirte, daß auf einer Insel im Indischen Ocean ein König seine Schwester in einen Thurm gesperrt habe, weil er für ihre unvergleichliche Schönheit keinen entsprechenden Gatten zu finden vermochte. Sie habe aber heimlich einen Jüngling geliebt, mit ihm einen Sohn erzeugt und denselben in einem Kasten dem Meere anvertraut. Die gütigen Wellen hätten das Kind an eine unbewohnte Insel getragen, wo ein Reh den Knaben aufgesäugt habe. Anfänglich unter und mit den Thieren lebend habe er vom siebenten Jahre ab durch Beobachtung der Natur Kleidung, Kochkunst, Baukunst und Zähmung der Thiere entdeckt; weiterhin aber auch durch Betrachtung der Organisation der Pflanzen, Thiere und Gestirne die Existenz eines höchsten Wesens, in dessen Anschauung er mit Neuplatonischer Ekstase versinkt. Dieser speculative Robinson hat aber für die Muhammedanische Literatur weiter keine Folge gehabt. (Deutsch von J.

G. Eichhorn, Berlin 1782, unter dem Titel: Der Naturmensch oder Geschichte des Hai Ebn Yokdhan.).

Die Mährchen El Charafa oder Elf Leila.

Der Koran stellte sich zwischen die ursprüngliche und die spätere Poesie in die Mitte. Er schied den Paganismus vom orthodoxen Monotheismus. Er polemisirte gegen alle Epik, die mit einer Mythologie irgend in Verbindung war. Thierfabeln und vereinzelte, durch kein tieferes Interesse zusammengehaltene Heldengeschichten gestattete er. Im Preise des Ruhmes der Fürsten schwelgend oder in abenteuernder Wanderlust den Reiz der wechselnden Geselligkeit genießend, mußte der Dichter doch immer zum Koran zurückkehren und konnte auch die Gnome nur als einen Beitrag zur Auslegung seiner unendlichen Weisheit ansehen. Das kriegerische Selbstgefühl hatte sich in Motenebbi, die Kunst der Rede und des Reims in Hariri, die Lebensweisheit in beiden sowie in den Sentenzen der Gnomik erschöpft. Nur die Ueberlieferung der Mährchen war in einem steten Wachsthum begriffen, so lange die Araber sich erobernd verhielten und noch immer neue Stoffe in sich aufzunehmen hatten, bis auch hierin ein gewisser Stillstand eintrat und die ganze Fülle der Mährchen in Aegypten zusammengefaßt wurde. Wir haben nun schon mehre solcher Schlußdichtungen kennen gelernt, in denen eine sinkende Literaturepoche mit der Umsicht, welche eine gereifte Erfahrung verleihet, eine Blumenlese des Interessantesten, was die Unterhaltungspoesie bietet, veranstaltet. In China ist Kinkuhikhuen eine solche Novellensammlung; in Indien Samadeva's Brithatkatha; in Rom Ovids Metamorphosen; in Wales Galfreds Geschichte der Britischen Könige; im Nordischen die Wolsungen- und Wilkinasage. Und so wurden auch die vorzüglichsten Fabeln, Parabeln, Mährchen, Novellen, Reiseabenteuer, Romane, die allmälig in den Gesichtskreis der Araber eingetreten und von ihnen angeeignet waren, in dem köstlichen, unschätzbaren Werk: Tausend und Eine Nacht (Elf Leila oder El Charafa) zusammengefaßt. Die Entstehung dieses letzten großen Products der Arabischen Poesie ist dunkel und bleibt dunkel, wenn man die Voraussetzung macht,

daß ein einziger Autor es ursprünglich verfaßt haben soll; sie ist dagegen vollkommen verständlich, wenn wir von ihr keinen andern Entstehungsproceß annehmen, als bei ähnlichen Werken. Die einzelnen Erzählungen haben einen sehr verschiedenen realen Ursprung, einen Chinesischen, Indischen, Persischen, Syrischen, Griechischen, Arabischen, Aegyptischen. Alle Nationen des Orients haben ihren Beitrag geliefert und spiegeln sich mit ihren Sitten in dieser großen Völkergalerie ab. Durch einen äußerlichen Rahmen, wie im Indischen Panchatantram und in Vrihat Katha, mit deren Inhalt und Behandlung die Elf Leila am meisten Analogie haben, sind dann diese vielen Geschichten, einer Perlenschnur ähnlich, zusammengehalten. Ein Perser Rasti unter dem Gasneviden Mahmud wird als der erste Bearbeiter, Esraki als sein Erneuerer genannt. Der Arabische Geschichtschreiber Messudi, der 957 starb, nennt unter mehren aus dem Persischen ins Arabische übersetzten berühmten Werken auch die Elf Leila, nennt aber auch neben ihnen noch als selbstständige Werke das Buch der Vezire und Sindbads Reisen, welche wir nunmehr der Sammlung einverleibt finden. (v. Hammer: Wiener Jahrbücher, 1826, XXXIII, 1 ff.)

Nun hat vorzüglich das Buch der Vezire zu vielen Nachforschungen veranlaßt, weil die in ihm enthaltene Form und theilweise der Inhalt ganz mit denen eines Werkes übereinstimmt, das unter dem Titel Syntipas, späterhin Dolopathos bei den Byzantinern, unter dem des Romans von den sieben Weisen (roman des sept sages; Geschichte der sieben weisen Meister) bei den Franzosen und Deutschen außerordentlich beliebt und der Quell vieler anderweit umhergetragener Erzählungen wurde. Die Einkleidung ist die nämliche, wie in Tausend und Einer Nacht, daß nämlich eine ungerechte Hinrichtung durch die Intervention belehrender, zur Besonnenheit im Handeln mahnender Erzählungen verhindert werden soll. Im Buch der Vezire, das in der dermaligen Redaction von Tausend und Einer Nacht selbst ein Moment bildet, sind es die Vezire, welche den gegen seinen trefflichen Sohn durch die Stiefmutter eingenommenen Fürsten durch Erzählungen von der Hinrichtung desselben so lange zurückhalten, bis er sich selbst rechtfertigen kann. Im Griechischen und

Lateinischen sind es die sieben Griechischen Weisen. Im Persischen Epos kommt bei Firdusi eine Geschichte vor, die das andere Element der Umrahmungsgeschichte, die unkeusche Liebe der Stiefmutter, enthält. Es ist Sudabe, die in Liebe zu Sijawusch, dem reinen Sohne des Kai Kawus, entbrennt und ihn fälschlich anklagt, so daß er durch eine Feuerprobe sich reinigen muß. (v. Schack: Heldensagen des Firdusi, 385—412.). Eine solche Einkleidung ist, wie schon gesagt, Indisch, allein daraus folgt nicht, daß im Indischen, so reich dasselbe an Erzählungen ist, ein gleiches Werk existiren müsse. (Dies war die Ansicht W. v. Schlegel, Berliner Kalender auf 1829 in der trefflichen Abhandlung: über die Zunahme und den gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse von Indien. 71—74. Vergl. A. Kellers Einleitung zu seiner Ausgabe: Li romans des sept sages, nach der Pariser Handschrift, Tübingen 1836 und A. Loiseleur Deslongchamps: Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe, suivi du roman des sept sages de Rome en prose, Paris 1838.) Wir müssen also annehmen, daß die einzelnen Anekdoten, Mährchen u. s. w. zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Nationen ausgegangen und selbst Arabisch in verschiedenem Styl mehre Jahrhunderte durchwandert sind, bevor sie die dermalige Gestalt erlangten, die aller Wahrscheinlichkeit nach in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrh. zu Kairo erfolgte, als in Aegypten unter der Dynastie der Mamluken jener Luxus und jene heitere Geselligkeit blüheten, die aus Tausend und Einer Nacht hervorblicken. Es bestätigt sich uns hier also die im epischen Gebiet so häufige Erfahrung, daß zwar viele Geschlechter die Elemente eines solchen Werkes durch Tradition erzeugen müssen, daß aber zuletzt Ein Genius nothwendig ist, ihm dasjenige Gepräge aufzudrücken, in welchem es für immer überliefert werden soll.

Die Elf Leila entsprechen dem Ideal der Weisheit auf bewundernswerthe Weise. Im Kleinen verfolgen sie die bei den Orientalen beliebte Manier, einen praktischen Satz durch eine Geschichte zu beweisen und verfehlen auch nicht, eine Menge Koranstellen zur Bewährung einzuflechten. Im Großen aber athmen sie eine so vernünftige religiöse Toleranz,

einen solchen Haß gegen die Tyrannei des Despotismus, gegen die Bestechlichkeit der Richter, gegen die Heuchelei der Derwische, eine solche Achtung vor der Arbeit, eine solche Keuschheit in der Behandlung der Liebe und eine so aufrichtige Verehrung der Tugend, daß sie verdienen, was sie geworden sind, ein Weltbuch für Jung und Alt bei allen Ständen und Nationen. Zunächst pflegt man bei ihnen an die sinnliche Pracht der Paläste und Rosengärten, an die Marmorbäder und Springbrunnen, an die verführerischen Tänzerinnen und Lautenschlägerinnen, an die üppige Weichlichkeit der Harems, an die phantastischen Ungeheuer, an die Riesen und Zwerge, Geister und Dschinnen zu denken, die in der bunten Scenerie des Geschichtenlabyrinths hervorstechen, allein man sollte darüber nicht jene hohen ethischen Grundsätze vergessen, welche die wahre Seele der Erzählungen ausmachen. Die kriegerische Periode des Islam, die in den Romanzen des Heldenbuchs Antara ihren Ausdruck gefunden hatte, war vorüber und statt der Tapferkeit war es vornämlich die Milde, Gerechtigkeit und Großmuth der Gesinnung, die hier verherrlicht und als deren Ideal Harun al Raschid und der mythische Salomo, der weise Geisterkönig, gefeiert wurden. Das Wunderbare, das vorzüglich aus Indien aufgenommen ward, ist daher mit Mäßigung so temperirt, daß es den seelischen Gehalt nicht verschüttet und ihn auch aus den seltsamsten Wundern als den Edelstein hervorblitzen läßt, um den es eigentlich zu thun ist. Muhammedanisch im besten Sinn ist das Werk durch die Art, wie es das geheime Walten Allahs in den verworren erscheinenden Schicksalen der Menschen als ein gerechtes aber auch erbarmenvolles enthüllt, Arabisch im engern Sinn durch die affirmative Stimmung, mit welcher es das Leben zu erfassen und verständig zu genießen lehrt. Die Darstellung ist durch Klarheit, Präcision und epische Behaglichkeit ausgezeichnet. Kein späteres Werk hat sich bei den Muhammedanern über dies universelle Product erhoben, welches bei ihnen gleichsam den weltlichen Pendanten zum Koran ausmacht.

2) Die Perser.

Unter den Völkern des Ethnicismus haben wir die Parsen als den Arischen Stamm kennen gelernt, der den Dualismus der Weltanschauung in seinem Feuerdienst, den Kampf des reinen Ormuzddieners gegen alles Unreine, mit höchster Energie ausbildete, daher wesentlich kriegerisch und erobernd sich verhielt und in der Herrschaft des Schahs ein irdisches Gleichniß des himmlischen Sonnenkönigs darstellte. Wir haben den Mythus, der auf dieser Grundlage ruhete, in seiner Tradition bis dahin verfolgt, wo er aus der Form der Sage endlich zur dichterischen Entwicklung gelangen sollte. Das Persische Reich wurde durch Omar dem Kalifate einverleibt, und der monotheistische Glaube zur Reichsreligion erhoben. Die alte Religion erhielt sich aber in den östlicheren Provinzen, theils offener, theils verborgener, fort. Viele Anhänger derselben wanderten nach Indien aus, wo wir sie noch jetzt auf der nordwestlichen Küste treffen. Der Islam nicht sowohl, als die Arabische Poesie einerseits und die Indische anderseits, regten nun in den Persern eine poetische Productivität an, die ein halbes Jahrtausend hindurch eine außerordentliche Fruchtbarkeit entfaltete. Bei den Arabern haben wir eine Reihe verschiedener Formen unterschieden: das Volkslied, die Prophetie, die Fabel, die Heldenromanze, die Kassîde, die Makame, die Gnome und das Mährchen. Bei den Persern müssen wir Perioden unterscheiden. Die erste derselben nahm das Arabische Element in sich auf und gestaltete sich durch Ritterlichkeit und Liebe episch-romantisch. Die zweite nahm das Indische Element in sich auf und gestaltete sich durch pantheistischen Quietismus lyrisch-mystisch. Die dritte brachte nichts Neues mehr hervor, ahmte die großen Muster der beiden ersten Perioden nach und gestaltete sich gelehrt didaktisch. Firdusi, Rumi und Dschami sind die Träger dieser Perioden.

α) Die epischromantische Periode.

Nach dem Sturz der Sassaniden 632 vergingen einige Jahrhunderte in einem Gährungsproceß der alten und der neuen

Bildung, bevor sich in ruhigeren und geordneteren Zuständen die Poesie am Hofe der Samaniden und Gasneviden hervorthun konnte.

Aus der ältern Zeit nennen die Perser den ritterlichen Behramgur, der zuerst in Versen gesprochen habe. Unter dem Sassaniden Chosru Nushirwan wurde die Hitopadesha, wie schon bei der Indischen Poesie erzählt ist, in's Persische übersetzt. Sein Vezir Bisurdschimir dichtete ein Epos: Wamik und Asra, d. h. der Glühende und die Blühende, worin noch der Feuerdienst verherrlicht ward. Die Liebenden, die beide als Priester am Altar des heiligen Feuers leben, werden von einander getrennt, er nach dem heißen Süden, sie nach dem kalten Norden entführt, wo sie in Sehnsucht nach einander hinsterben. Der Islam suchte dies Gedicht als ihm gefährlich zu unterdrücken.

Am Hof Nassr's des dritten Emirs der Samanidendynastie, finden wir dann als berühmten Dichter Abul Hassan Rudegi um 940, der auf Befehl seines Fürsten die Fabeln des Bidpai in Persische Verse brachte und auch Kassiden dichtete.

Ein großer Förderer der Poesie war Kabus aus der Dilemitendynastie, Fürst von Dschordschan, Taberistan und Gilan, der 1012 getödtet ward und das Kabusnameh verfaßte, einen Fürstenspiegel, der im Orient großes Ansehen genießt. (Buch des Kabus, oder Lehren des Persischen Königs Kjekjawus für seinen Sohn Osstlam Schach; Deutsch von H. S. v. Dietz, Berlin 1811.).

Endlich blühete die Neupersische Poesie am Hofe der Gasneviden, namentlich unter Mahmud I., empor, der den Dichter Ansfari durch ein eigenes Diplom zum Könige der Dichter ernannte, in welcher Eigenschaft er alle Werke anderer Dichter durchzulesen und zu beurtheilen hatte, bevor sie dem Sultan vorgelegt werden durften. Er besang Mahmuds Siege in einer langen Kasside und erneuete die Sage von Wamik und Asra, indem er sie aus dem Pehlwi in's Neupersische übertrug. Mahmud soll die Chronik des Bastannameh unter sieben Dichter vertheilt und sich durch die Bearbeitung der tragischen Geschichte Sohrubs von Ansfari am meisten befriedigt gefunden haben. Ansfari

war es, der ihm für die Ausführung des Ganzen Firdusi empfahl. Ansfari überlebte diesen und st. 1029.

Firdusi's Schahameh.

Abul Kasem Mansur, zubenannt Firdusi, d. h. der Paradiesische, war 940 zu Schadab bei Tus in Chorasan aus einer Dikhanfamilie geboren. Es ist schon oben erzählt worden, wie er früh aus eigenem Antrieb die alte Sage seines Volkes dichterisch zu bearbeiten wünschte. Nachdem er sich die Pehlwisammlung des Danischwer endlich verschafft hatte, begann er in seinem sechsunddreißigsten Jahre das Riesenwerk und arbeitete daran zu Tus bis zu seinem achtundfunfzigsten ruhig fort. Durch die Bearbeitung der Episode von Rusthm und Isfendiar erwarb er Mahmuds Gunst und Vertrauen, siedelte nach Gasnin, der Residenz desselben, über und bezog eine Wohnung in der Nähe des königlichen Palastes, die mit Bildern der Könige und Helden von Iran und Turan, von Rossen, Elephanten und Tigern geschmückt war. Mahmud räumte ihm alle Materialien ein und ließ sich von ihm die einzelnen Gesänge vorlesen. Natürlich erregte solche Bevorzugung den Neid der Höflinge, namentlich des Bezir Hassan Maimendi, der den Dichter oft an dem Nothwendigsten Mangel leiden ließ. Nach zwölf Jahren 1011, im einundsiebenzigsten Lebensjahre, hatte er sein Epos in 60,000 Doppelversen vollendet und sollte 60,000 Goldstücke dafür empfangen, die er zu einem Canalbau auf seinem Grundstück in Tus verwenden wollte. Mainendi aber ließ ihm nur 60,000 Silbermünzen auszahlen, was ihn so empörte, daß er das Geld sofort dem Boten, ferner einem Badewirth, wo er sich gerade befand, und einem Schenkwirth für ein Glas Fukaa schenkte, das er eben getrunken. Auf den Sultan machte er eine Satire, die wir noch besitzen, worin sich das stolze Selbstgefühl des seiner Unsterblichkeit gewissen Dichters edel und herbe aussprach. In der Tracht eines Derwisches floh er nach Bagdad, wo der Kalif Aber Billah ihn freundlich empfing und wo er die Geschichte von Jussuf und Suleicha in 9000 Beits bearbeitete, auch mehre Kassiden dichtete. Von Bagdad mußte er vor Mahmuds

Uebermacht nach Kuhiſtan fliehen, deſſen Statthalter Naſir Lek ihn mit dem Sultan auszuſöhnen ſuchte. Er kehrte nach Tus zurück. Als er hier eines Tags über den Bazar ging, hörte er ein Kind einen Vers aus ſeiner Satire gegen den Schah ſingen, der ihm plötzlich den Urſprung ſeines Unglücks mit ſo erſchütternder Gewalt in die Erinnerung zurückrief, daß er in Ohnmacht ſank. Er ward nach Haus getragen und ſtarb 1020. Man beſtattete ihn in einem Garten. Der oberſte Scheich von Tus verweigerte ihm, weil er die Feueranbeter verherrlicht habe, an ſeinem Grabe die üblichen Gebete zu verrichten, bequemte ſich aber am andern Tag dazu. In dem Augenblick, als der Leichenzug zu dem Thore von Tus ſich herausbewegt hatte, waren Mahmuds Boten mit der dem Dichter geſchuldeten Summe und einem Ehrenkleide angelangt. Die Tochter des Verſtorbenen wies das Geld zurück und ließ dafür den Canalbau ausführen, der ihren Vater ſo ſehr am Herzen gelegen hatte.

Den Inhalt des Schahnameh haben wir früher ſchon angegeben. Das Eigenthümliche deſſelben beſteht darin, daß es vom Mythus durch die Sage zur Geſchichte fortgeht, alſo die drei Formen der Erinnerung vereinigt, die ſonſt als Epochen in beſondern Werken auseinanderliegen. Es iſt daher, als Ganzes betrachtet, kein Epos in dem herkömmlichen Sinn. Man hat aber zu beachten, daß die leitende Idee des Ganzen die des Fatalismus iſt, wie er mit dem Theismus des Islam wohl in Einklang gebracht werden konnte. Firduſi will ausdrücklich belehren. Er will, daß man aus den Geſchichten, die er aufrollt, Weisheit lerne und beginnt oder unterbricht ſeine Geſänge daher nicht ſelten mit Betrachtungen, welche die Hoheit und den Adel ſeiner Geſinnung bezeugen, doch aber ſubjectiver Art ſind. Bald tönt aus ihnen die ſeelenvollſte Klage über die Vergänglichkeit alles Irdiſchen, bald die Ermahnung zur Tugend und zur Erwerbung unvergänglicher Güter, vor Allem aber iſt es der Gedanke des Fatalismus, der ſich mit eindringlicher Gewalt in ihnen ausſpricht. Wie das Schickſal mit unerbittlicher Strenge ſein Ziel verfolgt, wie es den Einzelnen, der ihm entgegentritt, erbarmungslos zu Boden ſchlägt und von allen eine blinde Unterwerfung unter ſeinen Willen fordert, dieſe düſtere Weltanſchauung

ist vielleicht nie auf gleich ergreifende Weise geltend gemacht worden und sie umhüllt, da sie stets wiederkehrt und immer mit gleich erschütterndem Pathos vorgetragen wird, das ganze Gedicht mit einem Schleier erhabener Trauer. (Schack a. a. O. 94.).

Firdusi stand zu seinem Gegenstande in einem eigenthümlichen Verhältniß. Die Sprache, in welcher er denselben überliefert empfing, war das Pehlwi. Er mußte sie in das Deri, das Neupersische umsetzen. Die Form der Ueberlieferung war die prosaische. Er mußte sich ein Metrum erschaffen, das Merta Karib, Doppelverse von drei Bachien, denen ein Jambus folgt. Der Glaube der Helden, die er besang, durfte nicht mehr der seinige sein. Als die Höflinge ihn bei Mahmud als häretisch verdächtigt hatten, wollte ihn dieser von den Füßen seiner Elephanten zerstampfen lassen und Firdusi mußte ihm schwören, kein Karmate zu sein, vielmehr der Sunna treu anzuhängen. Was ihn unmittelbar zu begeistern vermochte, war also nur die Liebe zu seiner Nation. Aus dieser heraus vertiefte er sich jedoch so sehr in den ungeheuren Stoff, daß er eine wahrhaft poetische Wiedergeburt der Sage erreichte, in welcher alles Störende und Ueberflüssige ausgeschieden und eine solche Einheit des Tons erreicht ist, daß sein Werk, obwohl ein völliges Product der Kunstpoesie, doch noch den eigenthümlichen Hauch naiver Naturkraft athmet. Wir müssen uns hier freilich auf Orientalischen Boden versetzen, an seine Darstellung nicht die Forderungen epischer Lebendigkeit mitzubringen, die wir aus der malerischen Individualisirung des Homerischen Epos her gewohnt sind, denn gegen diese gehalten erscheint auch ein Firdusi trocken und in der Uebertreibung der Schilderung ermüdend. Er erinnert in seiner Manier durchaus an das Indische Epos und es wäre ja gar nicht unmöglich, daß er dasselbe gekannt hätte, da er als Dichter, wollte er seine Aufgabe lösen, auch Gelehrter sein mußte und zwischen Persien und Indien ein lebhafter Verkehr stattfand. Namentlich hat er, nach unserer Meinung, die Art, über die wichtigsten Ereignisse mit einer gewissen Kälte hinwegzugehen und einen angeschlagenen Ton nicht ausklingen zu lassen, ganz mit dem Indischen Epos gemein.

Es ist früher auseinandergesetzt, daß die Architektur des

Schahnameh auf der Idee des Weltreichs beruhet, daß es die Herrlichkeit des Schahs ist, die aus allem Untergang der einzelnen Geschlechter immer von Neuem sich erhebt und daß hierin das specifisch Persische Moment des Firdusi gesucht werden muß. Nur hierdurch erklärt sich, weshalb derselbe auch den Alexander unter dem Namen Iskender oder Skander in gleicher Weise als Chosru und Sam zu behandeln vermochte. Alexander stürzte die Dynastie des Darius, aber von diesem Augenblick an ergriff ihn selbst die Neigung zum Pomp des Orientalischen Kaiserthums. Er integrirte sich insofern der Persischen Anschauung. Sein Zug nach Indien umgab ihn mit allen Wundern des Ostens und die Sage brachte ihn mit allen Fabelwesen desselben in Berührung. Für den Occident aber wurde er eben hiermit der mythische Repräsentant der Idee der Universalmonarchie, weil in seiner Gestalt Abendland und Morgenland mit einander verschmolzen. Griechen, Franzosen, Deutsche, Spanier haben die Alexandreis in ihr Kunstepos aufgenommen. Am Ende des vierten Jahrh. n. Chr. wurde die Geschichte Alexanders zuerst in ihrer romanhaften Gestaltung zu Alexandrien verfaßt und dem Schwestersohn des Aristoteles, Kallisthenes von Olynth, der den König auf seinen Asiatischen Feldzügen begleitete und für seine Freimüthigkeit getödtet ward, als Urheber untergeschoben. In vielen Handschriften verbreitet, mehrfach ins Lateinische übersetzt, wurde sie die Grundlage aller Gedichte über Alexander in der mittelalterlichen Epik. Auch Firdusi ist ihr gefolgt, wenn auch mit eigenthümlichen Abweichungen, die vielleicht in mündlichen Traditionen ihren Ausgang hatten. Görres hat in seinem Heldenbuch von Iran II, 366—97 eine Vergleichung des Ganges bei Kallisthenes und bei Firdusi angestellt.

Obwohl nun aber der Dichter an der Idee des Weltreichs einen Anhalt für die Durcharbeitung seines kolossalen Stoffs besaß und mit derselben als innerlich leitenden Faden die Idee des Fatalismus verbinden konnte, so ist es doch ein Irrthum, wenn man ihn deshalb für den größten Epiker hält. Der größte Epiker ist und bleibt Homer. Bei Firdusi erscheint ein höchst kunstvoll gebildetes Ganze in einer Reihe von Gemälden, die gegen einander ziemlich unabhängig sind. Die einzelnen Gesänge:

Dauk, seines Epos sind für sich kleine vollendete Ganze, aber der Zusammenhang aller ist nur ein chronikartiger. Daß sein Gedicht doch ein wirklich episches genannt werden muß, liegt vorzüglich in Rusthms Geschichte. Er ist der wahre Held, um welchen sich die schönsten Sagen gruppiren. Seine Geburt, seine Großthaten, seine Liebe, sein Unglück und sein tragischer Fall sind das poetische Centrum der dritthalbtausendjährigen Säcularbilder, die unserm Auge vorüberziehen, aus welchem der Dichter die Wärme seiner Darstellung empfing. Alexanders Geschichte ist sehr geschickt, allein ohne solche Begeisterung behandelt und konnte eben so wohl fehlen. Sollen doch die letzten 4000 Verse, welche den Einbruch der Araber, die Gesandtschaft Moghaira's und die Schlacht von Ben Vakaß erzählen, gar nicht von Firdusi, sondern auf seine Bitte von seinem alten Lehrer Essedi gedichtet sein.

Wenn wir nun das Schahnameh romantisch genannt haben, so ist diese Bezeichnung nicht für alle Theile desselben gleich passend. Für die Alexandersage und ähnliche Partieen im Sinn des Romanhaften, als wahrhaft romantisch aber für die Geschichte Rusthms, denn Ritterlichkeit, Liebe und Abenteuerlichkeit sind darin vollkommen so gestaltet, wie wir es von dem Romantischen fordern. Wenn man gesagt hat, daß das Weib verächtlich darin behandelt werde, so ist das ein Irrthum, den Frauengestalten, wie Themineh, Sudabe, Menischen, wohl hinreichend widerlegen.

Ohne Uebertreibung kann man behaupten, daß Firdusi schon die ganze Persische Poesie sei, denn alle Stoffe, alle Formen, alle Gedanken, alle Töne, die ihr wesentliches Eigenthum ausmachen, finden wir bei ihm schon vor, wenn auch die spätern Dichter in der Breite und im Bilderglanz der Darstellung, oft nicht zum Vortheil der Sache, viel weiter gingen. Im Schahnahmeh war es die nationale Herrlichkeit, der er sich hingegeben, allein man darf nicht vergessen, daß er auch den Islam in einem episch-romantischen Gedicht: Jussuf und Suleicha, besang. Er stand, wie wir erzählten, am Hofe Mahmuds im Verdacht der Häresie. Schon seine Vaterstadt Tus galt als freigeisterisch. Seine Gegner wußten dem Sultan die Meinung einzuflößen, daß er ein Karmate sei. Schon wollte Mahmud,

der national fühlte, aber orthodox dachte, ihn tödten lassen, als Firdusi sich rechtfertigte. Doch mochte er nach seiner Flucht für gerathen erachten, seine Orthodoxie ausdrücklich zu beweisen und dichtete in Bagdad jenes Epos. Muhammed selber nämlich hatte in der zwölften Sure die Geschichte Josephs sehr ausführlich erzählt. Jussuf erscheint nun in der Sage als ein Prophet, der bereits im wahren Glauben lebt. Potiphars Frau, Suleicha, die ihn verführen will, ist Götzendienerin. Er widersteht ihren Reizen, ihren Verlockungen. Nach dem Tode ihres Mannes, als Jussuf Großvezir des Pharao geworden, bekehrt sie sich zum wahren Glauben und heirathet Jussuf, der wunderbarer Weise an ihr noch eine reine Jungfrau findet. Um ihr seine Liebe recht zu beweisen, bauet er ihr ein Bethaus zur Verehrung des wahren Gottes. Jussuf wurde das Muhammedanische Ideal der größten Schönheit, Suleicha das der feurigsten Liebe.

Nachdichtungen des Schahnameh.

An das Schahnameh schlossen sich nun eine Menge von Dichtungen an, die einzelne Seiten desselben weiter ausführten und ganz willkürliche Erfindungen durch eine fictive Genealogie mit ihm verknüpften. Das Gerschaspnameh erzählt die Thaten Gerschasps, eines von Dschemschid abstammenden Ahnherrn der Herrscher von Sejestan, seine Kriege gegen Zohak, Turan u. s. w. — Das Samnameh besiegt die Kriege Sams, Rusthms Großvater. — Das Barsunameh in 60,000 Beits von Atai erzählt die Geschichte Barsu's, eines Sohnes von Sohrab und Schahrud, in einer unendlichen Reihe von Begebenheiten. — Im Dschihangirnameh wird Dschihanghir, ein Sohn Rusthms, von Afrasiab zum Kampf gegen den Vater aufgestachelt, indessen von letzterem noch zur rechten Zeit erkannt und zum Uebertritt in die Reihen der Iranier bewogen. — Im Teramursnameh zieht ein Sohn Rusthms einem Indischen Fürsten gegen seine Feinde zu Hülfe. — Im Banuguschaspnameh wird eine Tochter Rusthms, eine Amazone, gefeiert, welche es in der Löwenjagd und im Kriege den kühnsten Recken gleichthut, die Freier, die ihr lästig werden, tödtet, und, als sie

zuletzt nach dem Willen Rusthyms mit Giw vermählt wird, den Gemahl mit ihrem Gürtel unter dem Stuhl, auf welchem sie sitzt, festbindet, bis Rusthm ihr den Uebermuth verweis't und den Gefesselten erlös't. — Das Bahmannameh endlich führt seinen Namen von einem Sohn Isfendiars, dreht sich aber gleichfalls um Rusthms Familie. (v. Schack a. a. O. 64.).

Nisami's Chamsse.

Der größte Epiker der Perser nächst Firdusi ist Abu Muhammed ben Jussuf Scheich Nisameddin, auch Motanasi genannt. Er starb unter der Regierung Toghruls und wurde 1180 in seiner Vaterstadt Gerdsche begraben. Er hinterließ einen Divan von 20,000 Versen und fünf größere Gedichte, die nach seinem Tode unter dem Titel Chamsse: der Fünfer, auch Pendsch Kendsch: die fünf Schätze, gesammelt wurden. Es sind folgende: 1) Machsenol esrar: das Magazin der Geheimnisse; 2) Chosru und Schirin; 3) Leila und Medschnun; 4) Heftpeïger: die sieben Gestalten der Schönheiten; 5) Iskendernameh.

Das erste ist ein moralisches Lehrgedicht in 20 Hauptstücken, von den Eigenschaften des Menschen überhaupt, von der Beobachtung der Gerechtigkeit, von dem Weltlauf, von der Schonung des Fürsten für seine Unterthanen, von dem Glauben an die wirkliche Existenz der Dinge, von der Größe des Menschen u. s. w. Jeder dieser Abschnitte enthält eine kleine Parallelgeschichte.

Chosru und Schirin ist aus dem Schahnameh entlehnt, die Geschichte der Liebe Chosru's zur Armenischen Fürstin Schirin. Im Persischen gilt dieselbe für ein Ideal glücklicher Liebe, indessen muß man gestehen, daß die Romantik darin nicht nur mit vielem höfischen Prunk auftritt, sondern daß die Liebenden auch nicht sonderlich edel erscheinen. Chosru rettet auf einer Löwenjagd Schirin das Leben, will aber auch sogleich ihre letzte Gunst genießen; als sie ihm diese versagt, heirathet er eine Griechische Prinzessin Maria und sie knüpft mit einem Baumeister Ferhad ein Verhältniß an. Diesen läßt Chosru durch eine Intrigue tödten. Als Maria stirbt, schickt Schirin ein Condolenzschreiben,

Es erfolgt eine Einladung, dieser eine Reihe von Hoffesten und schließlich die Hochzeit.

Die descriptive Fülle in Chosru und Schirin ist blendend, aber viel schöner ist Leila und Medschnun, d. h. der Rasende, der wohl aus einer Arabischen Sage hervorgegangen ist. Kais, der später Medschnun genannt wird, liebt schon als Kind, wo er mit ihr die Schule besucht, Leila und wird ebenso sehr von ihr wieder geliebt, allein ihr Vater verheirathet sie mit einem Andern. Kais wird darüber fast wahnsinnig und irrt in der Wüste umher, wo er in seinem gränzenlosen Schmerz verwildert. Leila besucht ihn in der Wüste. Bald darauf stirbt Ibn Selam, ihr Gatte, und sie eilt nun zum Medschnun, mit welchem sie sich dem ungehemmten Ausbruch leidenschaftlichster Liebe überläßt. Doch bald stirbt sie selber und Medschnun unter verzweifelnder Wehklage auf ihrem Grabe. Dies Gedicht ist ein rührendes Gemälde unglücklicher Liebe und ein durchgängiger Gegensatz zu Chosru und Schirin.

Heftpeïger ist eine reizende Dichtung, die in ihrer Organisation stark auf Indien hinweist. Sie enthält Behramgurs Geschichte, der sich in die Portraits von sieben Schönheiten verliebt, die eben so viel Prinzessinnen sind und die er auch alle zur Ehe erhält. Er bauet jeder einen Palast, deren jeder einem Planeten geweiht und mit der demselben heiligen Farbe geschmückt ist. Jede Prinzessin besucht er einen Tag der Woche. Jede entstammt einer andern Nation und jede unterhält ihn mit einer andern Geschichte, die Russin mit dem unter dem Namen Turandot bekannt gewordenen Mährchen. Diese anziehenden Geschichten sind seitdem oft wiederholt worden.

In der Behandlung des Iskendernameh hob Nisami vorzüglich die Liebe Alexanders zur Königin Nuschabe und die Wunder des Weltspiegels u. s. w. hervor. Zuletzt zieht Alexander vergeblich nach Norden, die vom Propheten Chiser bewachte Quelle des Lebens zu finden. Der wesentliche Gang war Nisami hier schon von Firdusi vorgezeichnet.

Die Geschichte von Jussuf und Suleicha als das Bild einer heiligen, reinen Liebe, welche die sinnliche Begier über-

windet, wurde von Amik aus Bochara wiedergedichtet, nachdem Firdusi auch hier vorangegangen war.

Die Kassîde, Mystik und Satire.

Firdusi und Nisami geben der ersten Periode der Persischen Poesie ihren Charakter. Zu den übrigen Dichtarten, außer dem Epos, wurde in ihr der Grund gelegt. Die Kassîde wurde von Ewhadeddin Enweri, der 1152 zu Balk starb, in ähnlicher Weise, wie von Motenebbi bei den Arabern, jedoch bei weitem maaßloser bearbeitet. — Ihm schlossen sich an Chakani Hakaiki, der 1186 zu Tebris starb, und Sahir Farjabi, der 1201 eben dort starb und an Chakani's Seite begraben ward. Diese Dichter waren sehr gelehrt, weil sie für das Lob der Sultane und Vezire immer neue Anspielungen suchen mußten, aber sie waren auch sehr schwülstig, weil sie, als Monotheisten, sich nur durch die Sternbilder, durch Personification von Naturkräften, überhaupt durch Symbolik und Allegorik Mittel zu ihren ausschweifenden Apotheosen schaffen konnten.

Die Mystik der Persischen Poesie läßt sich ihrem äußern Ursprung nach aus dem Orden der Sofi's ableiten. Dieser Name kommt von Souf: Wolle her, weil die Anhänger des Ordens wollene Kleider tragen. Sein Stifter war Abu Haschem aus Kufa, der 767 st. In Persien vertiefte sich diese Richtung bis zur pantheistischen Ekstase. Die Heiligkeit: Welajet, ist nach ihr eine zweifache, eine allgemeine und besondere. Jene wird auf dem Wege äußerer Religionsübung und Pflichterfüllung, diese auf dem der innern Betrachtung und Anschauung erworben. Die letztere, der eigentliche Mysticismus, ist die Vernichtung des Dieners in Gott und seine Fortdauer mit demselben. Der Heilige ist der in Gott sich vernichtende und dann in ihm fortdauernde Diener. Die Vernichtung: Sena, ist das Fortschreiten zu Gott; die Fortdauer: Baka, ist das Fortschreiten: Seir, in Gott. Dieser höhere Grad der Heiligkeit setzt sich immer eine vollkommene Erfüllung des Gesetzes voraus. Die Vorbereitung zur Erkenntniß: Maarifet, ist die Wissenschaft: Ilm.

Ohne Wiſſenſchaft läßt ſich keine vollkommene Erkenntniß denken, ſo wie hinwiederum alle Wiſſenſchaft ohne Erkenntniß zu nichts führt. Der Heilige, der ſich ſelbſt ſeiner Endlichkeit nach vernichtet hat, lebt fort in der unendlichen Anſchauung Gottes, der in Allem der Eine iſt. Das Feſthalten Gottes als Perſon unterſchied den Perſiſchen Pantheismus vom Indiſchen, mit welchem er außerdem die größte Analogie hat. Die erſte poetiſche Geſtaltung der Myſtik gab Senaji von Gasna, ein Schüler des großen Scheich Abu Juſſuf von Hamadan, deſſen Kloſter man damals die Kaaba Chorafans nannte. Er ſt. zu Gasna 1180 und ſein Grab iſt noch heute eine Wallfahrtsſtätte. Hatte Enweri die Fürſten, Miniſter und Damen mit ſeiner ſchmeichleriſchen Panegyrik in funkelnden Bildern verherrlicht, ſo widmete Senaji ſich ganz dem Lobe Gottes. Von ſeinen Werken wurde vorzüglich der Hadika: der Ziergarten, berühmt, worin er die Einheit Gottes, die Nothwendigkeit der Selbſtverleugnung und den Proceß in der Erkenntniß der ewigen Wahrheit ſchilderte.

Weil aber eine ſolche contemplative Askeſe dem urſprünglichen Geiſt ſowohl des Koran als des Zendaveſta nicht gemäß war, ſo wendete ſich ſogleich die ſatiriſche Polemik eines Omar Chiam gegen ſie, der die Myſtiker dadurch verſpottete, daß er ihre metaphoriſchen Ausdrücke von Wein und Liebe wörtlich nahm und einen heitern Lebensgenuß, wie der Salomoniſche Koheleth, empfahl. Aber dieſer Spott war ohnmächtig und die Fluthen der Myſtik ſollten in den folgenden traurigen Jahrhunderten immer höher und höher ſchwellen.

---

b) Die lyriſch myſtiſche Periode.

Die Einbrüche der Mongolen waren es, welche die Arabiſche Cultur in Perſien auf das Härteſte bedroheten und die Tendenz zur Einkehr in das Innere nährten. Feriddeddin Attar, Dſchelaleddin Rumi, Saadi, Chosru und Hafis folgten einander, der erſtere noch doctrinair, der zweite dithyrambiſch, der dritte aufgeklärt, der vierte grübleriſch, der fünfte ein Enthuſiaſt gött-

lich heitern Genießens. Frühling, Rose und Nachtigall, die in der Persischen Anschauung von einander unzertrennlichen einerseits; Wein, die Schöne, und Gott anderseits, das sind die beibeiden Triaden, die er zu wiederholen nicht müde wird. Die Formen der Persischen Poesie waren schon am Schluß der ersten Periode so sehr befestigt, daß Raschid Watwat aus Balk, der 1182 zu Chowaresm starb, in seinen vielgelesenen Hadai Kessihr: Zaubergärten, eine Metrik und Poetik vortragen konnte. Die Dichter wurden daher auf dieser Basis immer kühner und es ist fast unglaublich, bis zu welchen Wagnissen des Metrums und noch mehr bis zu welchem Spiel des Reims sie fortgingen. Man reimte am Anfang, in der Mitte und am Ende der Verse! Aber es ist auch unsäglich, wie viel Wiederholungen sich bei ihnen finden und mit welch tautologischer Breite sie einen oft sehr dürftigen Gedankenkreis in den hergebrachten Bildern mehr zu erneuen suchen als wirklich erneuen. Demselben Subject tausend Prädicate hinter einander lediglich mit der einfachen Copula des Seins zu ertheilen, ist diesen Mystikern eine Kleinigkeit und sie werden durch diese Manier oft äußerst geschmacklos. Wir, die wir auch die Griechische Kunst kennen, vermögen wohl den Tiefsinn und die Phantasie dieser Dichter zu schätzen, allein wir werden nicht umhin können, den Massen aphoristischer Gedanken, Bilder und kleinen Erzählungen, die sich bei ihnen vor uns aufthürmen, mehr Organisation zu wünschen. Gerade die größere Einfachheit der Form mag es sein, welche Saadi und Hafis auch bei uns eingebürgert hat, während die übrigen Mystiker zwar sehr gepriesen, allein offenbar sehr wenig gelesen werden, denn sonst wär' es unmöglich, daß man von ihnen immer und ewig nur dieselben Verse citirt und bewundert fände, nämlich die, welche Hegel einst gegen Tholuck aus Dschelaleddin Rumi citirte, gegen Tholuck, der sich durch seine: Blüthensammlung aus der Morgenländischen Mystik, selber ein so großes Verdienst um die nähere Kenntniß derselben erworben hat.

Muhammed Feridedin Attar, mit dem Beinamen: die Geißel des beschaulichen Lebens, wurde im Dorf Kerken bei Nischapur 1216 geboren und starb zu Schadbah im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, wann, ist ungewiß, von einem Mon-

golen zusammengehauen. Er ist der Doctrinair der Mystiker, denn Zeitlebens sammelte er Alles, was er von mystischen Werken auftreiben konnte und lebte mit den erleuchtetsten Scheichen und frömmsten Männern in Verkehr. Er schrieb auch Teskeret ol ewlja: Biographien der Heiligen, und ein asketisches Prosawerk Achwanessafa: die Brüder der Lust. Von seinen poetischen Werken sind die berühmtesten Essarnameh: das Buch der Geheimnisse; Jlahinameh: das Buch Gottes; Mashibetnameh: das Buch der Drangsale; Dschewahiressat: die Essenzen der Substanz; Wassietnameh oder Pendnameh: das Buch des Rathes; Mantikettair: Vögelgespräche; Bülbülnameh: das Buch der Nachtigallen; Gul und Hormus; Uschturnameh: das Buch der Kameele; Mochtarnameh: das auserwählte Buch; und Haidernameh: das Buch Haiders. Von diesen meist sehr umfangreichen und oft ziemlich planlosen Büchern sind die Essenzen der Substanz, das Buch des Rathes und die Vögelgespräche am verbreitetsten. Das letzte, worin die auftretenden Vögel sich selbst zuerst mit einer vortrefflichen Beschreibung ihrer Gestalt und Lebensart einführen, ist eine Allegorie. Die Vögel kommen zusammen, um ordentliche Makamaten: Sitzungen, zu halten, in denen sie über das Gemeinwohl und die tauglichsten Mittel zur Erziehung für dasselbe berathen. Sie wollen zur Wahl eines Königs schreiten, als Hudhud, der von Natur gekrönte Wiedehopf, nicht sowohl für sich, sondern für den in tiefer Zurückgezogenheit auf dem Gebirge Kaf lebenden weisen Vogel Simurgh als Bewerber um die Königskrone auftritt. Die bedeutendsten Vögel machen gegen diese Bewerbung Ausstellungen, welche Hudhud vollkommen zu widerlegen weiß, so daß die Reise zum Berge Kaf beschlossen und angetreten wird. Während derselben sprechen die Vögel von den Schwierigkeiten des Wegs und den Hindernissen, die sich ihrem Vorhaben entgegenstellen. Unter derartigen Reden und Gegenreden, die mit Erzählungen und Moralsentenzen reichlich ausgestattet sind, verlieren sie die Zeit und den richtigen Weg, so daß sie die Residenz des Simurgh ebenso wenig erreichen, als menschliche Pilger auf dem Wege der Vollkommenheit ihr erwünschtes Ziel. Simurgh, der schon im Schahnameh eine große

Rolle spielt, der geheime Quell des Lebens, bedeutet natürlich das höchste Wesen, das alle suchen und nicht finden.

Feridedin Attar hatte noch mit der Bewältigung des Gedankens zu thun, mit der Ausbreitung der mystischen Idee durch die verschiedensten Gebiete. Nach ihm konnte die Dichtung den schon gewonnenen Stoff bereits frei zum höchsten Selbstgenuß gestalten und in den Entzückungen des contemplativen Lebens schwelgen. Diese Stufe des mystischen Dithyrambus bezeichnet Dschelaleddin. Mewlana Dschelaleddin Rumi, geb. 1207 zu Balk, folgte 1233 zu Koniah seinem Vater im Lehramt mit ungemeinem Erfolg, so daß er an vierhundert Schüler um sich versammelte und starb 1273. Sein geliebter Lehrer, den er am Schluß seiner Gedichte stets mit dankbarer Ehrfurcht feiert, Schemseddin Tebrisi, überlebte ihn. Vater, Sohn und Lehrer wurden in Koniah begraben, wo ihre Grabstätten noch heute einen der berühmtesten Wallfahrtsorte ausmachen. Dschelaleddin stiftete den Orden der Mewlewi, die in ihrem Kreiseltanze um den still sitzenden Scheich unter den Tönen der Trommel und Flöte und unter dem Ausruf Allah hu! die um das höchste Wesen schwingende Bewegung aller Geister und Dinge symbolisch ausdrücken. Er hat einen Divan lyrischer Gedichte hinterlassen, deren Ghaselen von der gotttrunkenen, in das All sich verlierenden Liebesbrunst überströmen und zu dem Schönsten gehören, was die mystische Poesie hervorgebracht hat. Für den Mewlewiorden dichtete er in 6 Büchern sein Mesnewi, ein doppelgereimtes allegorisch-asketisches Gedicht, worin Betrachtungen mit Koranlegenden wechseln und aus welchem die Derwische als aus ihrem Brevier die Hymnen zu ihrem ekstatischen Cultus dermalen von den Ufern des Ganges bis zu denen des Bosporus zu entnehmen pflegen. — Sein Sohn, der 1335 st., schrieb ein Seitenstück dazu, das Mesnewi Welledi. (Vortreffliche Uebersetzungen aus Dschelaleddin bei Tholuck in der Blüthensammlung 53 — 192.)

Ruhiger, einfacher war Moslicheddin Sadi, geb. 1175, gest. 1263. Er war aus Schiras gebürtig, studirte zu Bagdad am berühmten Collegium Nisamije und folgte dem Scheich Gilani als Jünger, mit dem er auch die erste Wallfahrt nach

Mekka machte, die er vierzehnmal wiederholte, außerdem noch viele Reisen, namentlich nach Indien, unternahm. Die letzten dreißig Jahre seines Lebens brachte er in heiterer Muße zu und empfing den Beinamen Sadi: der Glückliche. In einer Vorstadt von Schiras wurde er begraben. Erst in den letzten zwölf Jahren legte er die Resultate seines bewegten Lebens in seinen Dichtungen nieder, die nach seinem Tode von Ahmed Nassik ben Lesun gesammelt wurden. Man muß bei ihm die lyrischen und die didaktischen Dichtungen unterscheiden, wenn auch nach der Manier der theistischen Poesie beide Arten vielfach in einander verlaufen. Im Morgenlande beruht Sadi's Ruhm vorzüglich auf seiner Lyrik, zumal er in der Kassaid: Elegie, gleich groß in der Arabischen wie in der Persischen Sprache war. In Europa, dem er schon im siebzehnten Jahrh. von Deutschland aus bekannt wurde, hat er sich durch seine Didaktik, man darf wohl sagen, eingebürgert. Vor Hafis, der jetzt bei uns zu so überschwänglicher Anerkennung gelangt ist, war kein Persischer Dichter bei uns populairer, als der kluge und heitere Scheich Sadi. Die Sammlung seiner lyrischen Gedichte enthält 1) Kassaid, Elegien; 2) Molemaat, Gedichte, in denen Persische Verse mit Arabischen wechseln; 3) Terdschiat, Gedichte mit wiederkehrendem Schlußfall; 4) Ghaselen in 4 Abtheilungen: a) Taibat: Wohlgerüche; b) Bedaii, sehr künstliche; c) Ghaseliat Kadimi, nach alten Mustern gedichtete; d) Chavatim: Schlußringsteine; 5) Sahibie, Skolien und Mokataat, Kenien; 6) Rubajat, vierzeilige Strophen, und Mufredot, einzelne Distichen; 7) Chabiffat: die Niedrigen, Gedichte satirischen und selbst faunischen Inhalts; 8) Heseliat, Possen, in drei Abschnitten, Prosaerzählungen von obscönem Inhalt. — Von diesen Werken, unter welchen die Ghaselen ihm den Beinamen des Salzfasses der Dichter erwarben, sind nun die gnomischen Dichtungen: der Bostan: Fruchtgarten und der Gulistan: Rosengarten, die er 1258 vollendete, zu unterscheiden. Der erstere ist eine Sammlung von moralisch-lehrreichen Anekdoten mit Denksprüchen, in Vers und Prosa, nach einer ungefähren Zusammengehörigkeit des Inhalts in Hauptstücke geordnet. Der zweite handelt in 8 Büchern von dem Geist und den Sitten der Könige

und der Derwische, von der Ruhe und dem Glück der Zufriedenheit, vom Nutzen der Verschwiegenheit, von der Liebe und Jugend, von Schwachheit und Alter, von Erziehung der Kinder und guten Sitten, von der Kunst, mit Leuten umzugehen. — Sadi verhält sich zu Dschelaleddin, wie der gereifte, erfahrene Mann zum schwärmerischen Jüngling. Der Nimbus des pantheistischen Rausches ist einem empirisch gesättigten Realismus gewichen. Sadi war principiell auch Mystiker, allein er ist unter den Persischen Mystikern der aufgeklärte, wie wir dies Wort jetzt zu verstehen pflegen. Seine Moral ist daher viel praktischer und lebensvoller. Es charakterisirt ihn, daß er, wie er selbst sehr anmuthig erzählt, in einer Stadt Indiens eine Neigung heuchelte, zum Heidenthum überzutreten, um die Betrügereien der Pfaffen zu entlarven. Ein Götzenbild war in großen Ruf gekommen, weil es Morgens bei Sonnenaufgang einen Arm segnend erhob. Die Menge staunte es an. Sadi spürte im Tempel Tagelang unter allerlei Vorwänden umher, bis er in einem Verschlage hinter der Statue den Priester entdeckte, der mit einem Strick den Arm bewegte. Er tödtete sofort den Priester, stürzte die Leiche in einen Brunnen und floh, weil er überzeugt war, daß der von ihm überraschte Wunderthäter ihm niemals seine Entdeckung vergeben, vielmehr seinen Tod herbeiführen würde. (Sadi's Gulistan von K. H. Graf, Leipzig 1846. Bostan von O. M. v. Schlechta Wessehr, Wien 1853.)

Man muß Sadi's Realismus wohl in's Auge fassen, um den ironischen Zug, den wir später bei Hafis treffen, sich genetisch erklären zu können. Zwischen Sadi's Heiterkeit und Hafi's ironischer Freiheitstrunkenheit liegt jedoch noch ein grüblerischer Dichter in der Mitte, der Emir Chosru. Er stammte aus Turkestan, flüchtete zur Zeit Dschingiskhans nach Indien, ward hier mit der Würde eines Emirs bekleidet, zog sich gegen Ende seines Lebens von Amt und Hof zurück und lebte als ein Schüler des Scheich Nisamolewija. In dieser Periode tilgte er mehre Kassiden aus seinem Divan, die nur Fürstenlob enthielten, ein sehr denkwürdiges Zeichen der Zeit und der großen Veränderung, die seit einem Emveri eingetreten war. Er starb 1315 zu Delhi. Sadi und Nisami waren seine Vorbilder. Seine lyrischen Ge-

dichte theilte er nach der Folge der Altersstufen in vier Theile. In seinem Chamsse finden wir 1) Mat aliolenvar, den Aufgang der Lichter; 2) Chosru und Schirin; 3) Leila und Medschnun; 4) den Spiegel Alexanders und 5) die acht Paradiese.

Muhammed Schemseddin, d. i. Sonne des Glaubens, mit dem Beinamen: Hafis, d. h. der Bewahrer, nämlich des Koran, den er ganz auswendig wußte, war in Schiras geboren, gehörte ebenfalls dem Sofismus an und war ein so außerordentlicher Lehrer, daß er den Beinamen des Lissanol ghaib: der mystischen Zunge bekam. Er durchlebte die ganze Regierung Mosaffers als Lobredner derselben, stand bei Hof in großer Gunst und st. 1389 in Mosella, der Vorstadt von Schiras, die an den lachenden Ufern des von ihm vielbesungenen Roknabad liegt. Die Geistlichkeit wollte ihm anfänglich das kirchliche Begräbniß verweigern, jetzt aber ist sein Grab noch immer ein heiliger Wallfahrtsort. Hafis hat einen Divan geschrieben, der die schönsten, die menschlichsten lyrischen Gedichte der Persischen Poesie enthält, die sich vortheilhaft vorzüglich durch ein wahrhaft Hellenisches Gestaltungsvermögen der Phantasie auszeichnen. Hafis ist schwer zu fassen. Er ist so bilderreich, wie Attar, so innig, wie Dschelaleddin, so anmuthig, wie Sadi, so grüblerisch wie Chosru, aber auch so satirisch wie Omar Chiam. Enthusiast für die Schönheit der Natur, ein begeisterter Liebender, ein aufrichtiger Bewunderer des großen Allah, scheint er auch wieder in den Genuß des Weins und der Sinnesfreuden der Wollust ganz aufzugehen, so daß seine Verehrer diese Elemente seiner Dichtung nur dadurch retten zu können geglaubt haben, daß sie Alles, was er vom Wein und vom Kusse singt, allegorisch vom Verhältniß des Menschen zu Gott auslegten, wie wir dasselbe Phänomen bei der Gitagovinda und bei dem Schir haschirim gefunden haben. Und gewiß ist einem so tief gebildeten, edlen Gemüthe, wie Hafis, nichts ferner gewesen, als ein gemeiner Sensualismus, allein noch ferner eine Transcendenz und Geschmacklosigkeit, welche die Schilderung sinnlichen Behagens nur als Symbol eines mystischen Processes hätte nehmen wollen. Hafis war in der That ein Gläubiger, der in der selbstbewußten Einheit mit Gott sich von allen endlichen Beschränkungen frei fühlte. Sein energischer Geist

reagirte innerhalb des Sofismus gegen die positiven Grenzen der kirchlichen Orthodoxie. Die Polemik gegen alle Buchstäbelei, Werkheiligkeit, Pfafferei, Tyrannei, ist von ihm mit einer solchen Schärfe ausgesprochen, daß er nach dieser negativen Seite hin oft frivol erscheint. Im Indischen Bartriharis haben wir schon dieselben Gedanken und Wendungen gesehen, aber bei Hafis erscheinen sie in sein Herzblut getaucht und haben bei aller Bitterkeit doch zugleich, weil er ein so großer Dichter war, eine unendliche Liebenswürdigkeit. Bei dem entschiedensten Ernst seiner Polemik ist nicht der geringste egoistische Haß darin, was sie natürlich nur um so vernichtender wirken läßt. Hafis ist nun anderseits auch in der That ein beredter Anwalt der Liebe und des Weines, gegen dessen Leidenschaft und kraftvolles Genießen ein Anakreon matt erscheint, weil er zu maaßvoll ist. Hafis gesteht ein, daß der Wein und der Kuß auch göttlich sind.* Dies ist bei ihm nicht blos ein aufschmückendes Beiwort, sondern er meint es wirklich so. Wie in der alten Persischen Dichtung Wamik und Askra diese, als sie zum Norden kommt, die ganze Natur verwandelt, wie das Eis zu schmelzen, das Gras zu sprießen, die Bäume zu knospen, die Blumen zu blühen anfangen, so wehet uns aus Hafis ein seliger Frühlingsodem an, der die Kruste der Philisterei und des Vorurtheils von unserm Herzen schmilzt. Nicht frivole Mystik, sondern mystische Frivolität ist das Wesen seiner leichten, lieblichen, tiefempfundenen Verse. Frivolität in dem Sinn, daß er sich von allem Positiven losgerissen hat, aber mystische, weil er nur in der absoluten Einigung mit Gott, in der Vernichtung alles gemeinen Egoismus, den Genuß der wahrhaften Wirklichkeit und Freiheit anerkennt. Da von allen geoffenbarten Religionen der Islam die Natur am meisten gewähren läßt, so war er in dem affirmativen Hervorheben ihres Genusses gar nicht mit ihr in Widerspruch, sondern führte nur jetzt und hier aus, was Muhammed in die Freuden des Paradieses aufgenommen hatte. Hafis für einen Apologeten des puren Materialismus zu nehmen oder ihn, weil er auf die Werkheiligkeit und die Pfaffen losgeschlagen, für einen religiösen Reformator zu halten, ist ein Verkennen seiner Größe, die in dem entzückten Selbstgefühl göttlich menschlicher Freiheit besteht, die sich selbst

genug ist. (Hafis Divan von J. v. Hammer, Stuttgart 1812. Von Daumer, Hamburg 1846.)

Neben der Lyrik dieser Periode lief auch die Unterhaltungsliteratur weiter fort, die noch einmal die Fabeln des Bidpai unter dem gezierten Titel der Anwari soheili: der kanopischen Lichter erneuete und Mährchen im Indischen Geschmack erzählte, wie im Nagaristan: Bildersaal von Dschuwaini um 1360; im Baktijarnameh; im Tutinameh: Papagaienbuch, worin ein Papagai die Stelle der Sheherzade einnimmt u. s. w. (Tutinameh, deutsch von Iken und Kosegarten, Stuttg. 1822.)

---

c) Die gelehrt-didaktische Periode.

In Hafi's Gedichten hatte die Persische Poesie nicht allein ihre Möglichkeit erschöpft, sondern der Muhammedanismus überhaupt seine Grenze erreicht, die er nur entweder durchbrechen konnte, um noch weiter zu schreiten, oder von wo er in sich zurückgehen mußte. Es geschah das letztere. Dichter traten zwar noch unzählige auf, Verse, und auch ganz correcte, wurden noch zu tausenden, und werden noch jetzt gemacht, allein der productive Schwung ist erloschen und Alles wird Nachahmung, Wiederholung, Paraphrase des Frühern. Anstrengungen der Fürsten, durch glänzende Belohnungen Talente aufzumuntern, wie namentlich von den Timuriden geschah, hatten keinen bleibenden Erfolg. Die Gelehrsamkeit als ein Mittel, sich Stoff zu schaffen, und die Belehrung, weil sie mehr den Verstand beschäftigte, traten immer stärker hervor. Die mystische Gluth gebehrdete sich oft mit abgeschmackter Ueberspanntheit, wie bei einem Urfi.

Der bedeutendste Dichter dieser letzten, gleichsam Alexandrinischen Periode der Persischen Poesie war Abdhurraman ben Achmed aus Dscham, gewöhnlich Mewlana Dschami genannt. Er war 1414 geboren und folgte in seiner Jugend dem Scheich Kaschgari. Die Sultane Abu Said und Hussain überhäuften ihn mit Ehren und Geschenken. Er starb hochberühmt 1492 und stellt einen Inbegriff aller Richtungen der Persischen Poesie dar. Seine lyrischen Gedichte enthalten 4 Divane. — Sein Chamsse

enthält: 1) Tofetolebrar: das Geschenk des Gerechten, worin er von der Erschaffung der Welt als dem Spiegel der Vollkommenheit des Schöpfers und vom Menschen als seinem Ebenbilde handelt. 2) Subbetolebrar: der Rosenkranz der Gerechtigkeit, der in 40 Knoten getheilt ist, von welchen wiederum jeder aus drei Abschnitten besteht, aus einer Erklärung, einer Geschichte zur Anwendung derselben und einer Anrufung, die gewöhnlich zum folgenden Knoten überleitet. 3) Juſſuf und Suleicha. 4) Leila und Medſchnun (Deutsch von Hartmann, Leipzig 1807, 2 Bde.) 5) Iskendernameh. Da Firdusi und Nisami die epische Seite schon weggenommen hatten, so warf sich Dschami ins Moralische; z. B. beim Regierungsantritt Alexanders überreicht jeder der berühmtesten Philosophen ein Buch der Weisheit, was der junge Regent so wohl benutzt, daß er zuletzt selbst eins verfertigt! Diese Bücher folgen nun ihrem Hauptinhalt nach. Auch seine Mutter schreibt ihm einen moralischen Brief, den er noch kurz vor seinem Tode beantwortet. Nach Alexanders Hinscheiden folgen die Todesklagen von neun Philosophen und ihre Trostgründe, das Condolenzschreiben des Aristoteles an die Mutter Alexanders und ihre Antwort darauf, endlich allgemeine Betrachtungen über die Vergänglichkeit menschlicher Dinge. — Sadi's Didaktik ahmte er nach in seinem Beharistan: Frühlingsgarten, der nach den 8 Paradiesen in folgende 8 Gärten getheilt ist: 1) Wohlriechende Kräuter aus dem Leben des Scheich Dschoneid und andere Anekdoten von frommen Scheichen; 2) philosophische Anemonen, d. h. Anekdoten von Philosophen; 3) der Flor der Reiche durch Weisheit und Gerechtigkeit; 4) Fruchttragende Baumschule der Großmuth und Freigebigkeit; 5) von den Nachtigallen des Gartens der Liebe; 6) sanfte Winde von Scherzen und lustigen Einfällen; 7) von den Singvögeln der Rede und den Papagaien der Dichtkunst, d. h. kurze Notizen von den vorzüglichsten Persischen Dichtern; 8) natürliche Sprüche sprachloser Wesen, d. h. Fabeln und Apologen. (Persisch und Deutsch von O. M. v. Schlechta Wſſehr, Wien 1846.) — Das System des Sofismus und Biographien seiner vornehmsten Heiligen gab er in seinem Nefhatolni: Hauch der Menschheit. — Ein Schwestersohn von ihm, Hatifi, machte sich durch einen Chamsse berühmt,

worin er 1) ein moralisch mystisches Mesnewi; 2) Chosru und Schirin; 3) Heft manſar, eine nicht gerade glückliche Nachahmung von Nisami's Heftpeiger; 4) Leila und Medschnun; 5) statt des Iskendernameh ein Timurnameh schrieb, da die Alexandersage in der That schon zu abgenutzt war.

Die Gelehrsamkeit, die auch Reisebeschreibungen hervorbrachte, und die Cultur des Styls, die auch, wie einst bei den Griechen, eine künstliche Epistolographik erzeugte, gewannen immer mehr die Oberhand. Aber wie bei den Indern, als sie schon ihrem Verfall entgegengingen, noch ein Somadeva, bei den Griechen noch ein Nonnos und Heliodoros, bei den Römern noch ein Claudianus hervortrat, so bei den Persern ein Dichter, der sich merkwürdiger Weise bis zur Reproduction des alten Arischen Feuerdienstes zurückwagte. Dies war Feisi, der in Indien geboren war und auch daselbst starb. Er lebte unter der Regierung des Schah Akbar (1556 bis 1605). Akbar soll den Brâmismus anfänglich haben vertilgen wollen und Feisi deshalb als Scheinbekehrten unter die Brahmanen gesandt haben, ihre Mysterien zu erforschen. Feisi soll nun aber so sehr von dem Geist der Vedanta — der Sage nach auch von den Reizen der Tochter eines Brahmanen — ergriffen worden sein, daß er seinen Bruder, den Vezir Fasl, und Akbar selber zur Toleranz gegen den Brâmismus zu stimmen wußte. Akbar soll sogar eine Verschmelzung des Bramismus mit dem Islam angestrebt und die Formel entworfen haben: Es ist nur Ein Gott und Akbar sein erster Priester. Es hatte schon vor ihm aus dem Volke heraus durch Nanak Gurn ein ähnlicher Versuch stattgefunden, aus welchem allmälig die heutigen Seikhs hervorgegangen sind (vergl. Rosenkranz: über die eigenthümliche Weltstellung des Islam, in den Studien, II. Leipzig 1844, 111.). Doch hatte die Reform Akbars, wie alle ähnlichen, keinen Bestand. Feisi's Poesie aber kann man als eine wahrhaft mystische betrachten, die aus der Indischen Weltanschauung reiche Nahrung zog. Sein Divan besteht aus Kassiden, die größtentheils Lobgedichte auf Akbar, einige auch Elegien auf den Tod von Eltern und Freunden sind, und aus Ghaselen, in denen er einer schönen Heiterkeit huldigt. Seine Mystik entwickelte er in den Serre: Sonnenstäubchen,

einem Gedicht von 1001 Beits, deren Inhalt keinen Zweifel darüber läßt, daß er auch die alte magische Religion der Perser sehr gut kannte. (Ausführliche Uebersetzungen aus Feisi von Hammer in den schönen Redekünsten Persiens a. a. O.)

So geistvoll und man darf wohl sagen auch gemüthreich Feisi sein pantheistisches System vortrug, so hatte doch der Feueratheм der Hafisschen Lyrik schon Höheres gegeben, als er bieten konnte; ja, streng genommen, war der reine Islam schon an sich eine höhere Gestalt, als seine eklektische Religion. Die Schößlinge frischer Dichtung, die noch zuweilen aus dem Persischen Leben hervorblühen, wie in unsern Tagen die des Mirza Schaffy, gehören daher auch der Hafisischen Richtung an.

Ein wirkliches Drama, von welchem die Reisebeschreiber zuweilen sprechen, haben die Perser nicht. Sie können es nicht haben, weil der Islam wirklich tragische oder komische Situationen nicht zuläßt, ohne welche sich kein Drama entwickeln kann. Rustems Geschichte, die solche Momente in sich begreift, wurzelt wieder der Religion nach im Ethnicismus und eignet sich deshalb nicht zum Drama. Die Perser haben daher, wie alle muhammedanischen Völker, nur Possenreißer und das Chinesische Schattenspiel, in welchem der Karageuz mit seinen obscönen Witzen die Hauptfigur ausmacht (s. über den letztern Rosenkranz: Aesthetik des Häßlichen, Königsberg 1853, 374 und 460,). Die Art, wie sie, nach Chodzo in der Pariser Revue indépendante von 1844, Scenen aus der Familiengeschichte des Propheten darstellen sollen, hat ungeachtet ihres Gesangelementes mehr von der Pantomime, als vom Drama an sich. Diese Legenden heißen Klaggesänge, Teazie. Der Petschel Pehlewan, ein Persischer Tartüffe der Posse, ist gewiß aus dem Geist der Aufklärung hervorgegangen, der von Sadi und Hafis ihrer Nation eingeimpft ward.

---

3) Die Türken.

Die Türken hatten zuerst den Griechischen Kaisern gegen die Perser Hülfe geleistet. Sie sind ein Tatarischer Stamm, der sich

bei dem Vordringen der Araber zum Islam bekehrte. Er riß eine Provinz Kleinasiens nach der andern an sich, bis er 1453 durch die Eroberung Konstantinopels sich zum Herrn auch des Griechischen Kaiserthums machte und sein Sultan der Padischah aller Gläubigen, der Inhaber der grünen Fahne des Propheten ward, den alle Sunniten als ihr Oberhaupt verehren. Die Perser sind Schiiten. Die Türken sind, nachdem der Taumel der Arabischen Eroberungszüge erloschen war, die militärische Kraft und der äußere Halt des Islam geworden. Das kriegerische Handeln ist ihre Sache, aber der Held besingt bei ihnen nicht, wie bei den Arabern, seine Thaten; die Musen sind bei den kräftigen und praktischen Osmanen ausgeblieben.

Die Anzahl der Türkischen Dichter ist sehr groß. J. v. Hammer in seiner Geschichte der Osmanischen Dichtkunst (Pesth 1836, 4 Bde.) zählt 2200 auf, gesteht aber bei aller Vorliebe für sie ein, daß sie nur knechtische Nachahmer der Persischen und Arabischen ohne allen eigenthümlichen Charakter seien. Nur die Kasside als Panegyrik des Padischah haben sie mit besonderem Nachdruck cultivirt. Das religiöse Interesse führte Aschik, gest. 1332, zur Uebertragung der Mystik Dschelaleddin Rumi's in's Türkische. Achmed Dasi, der 1412 st., gab ein mystisch gewendetes Iskendernameh. Nedschati, gest. 1508, Sati, gest. 1546, Baki, gest. 1600 (sein Diwan, Deutsch von J. v. Hammer, Wien 1825) und Wehbi, der 1636 st., glänzten als Lyriker. Ali Wasi, der 1543 st., übertrug die unvermeidlichen Fabeln Bidpai's unter dem Titel: Humajunnameh, in Prosa, die als classisch bei den Türken gilt. In der Satire that sich vorzüglich Nefii, gest. 1635, in der Lehrdichtung Nabi, gest. 1712, in der Allegorie Ghalib, gest. 1795, hervor. Es versteht sich von selbst, daß man auch die bekannten, von den Persern so oft wiederholten Liebesgeschichten im Türkischen wiederholt, worin Lamii, gest. 1531, am Glücklichsten war.

Die Abhängigkeit der Türken von der Persischen Literatur kommt selbst in ihrem Chinesischen Puppenspiel zur Erscheinung, wo um den witzboldigen Karageuz (in Nordafrika Garguffe) Tudu, eine lose Dirne, Karadschüdsche, ein bucklicher Hanswurst, Hoja, ein stutzerhafter Beamter, und Hadschi Aiwat, ein Ueber-

studirter, sich versammeln, der immer mit Persischen Versen um sich wirft. Es gilt also auch dem Volksbewußtsein das Persische als die gebildetere Literatur.

Wir haben gesagt, daß die dem Theismus zugehörigen Völker denen des Ethnicismus als Parallele gegenüberstehen, während sie zugleich in religiöser Beziehung nicht minder, als in ethischer, durch den Glauben an die Einheit und Persönlichkeit Gottes einen Fortschritt darstellen. Aesthetisch aber stehen die theistischen Völker niedriger, weil das Ideal der Weisheit sich das der Schönheit unterordnet. Die Hebräische Poesie ist es, die schon alle wesentlichen Momente in sich reproducirt, welche dem geistigen Gehalt nach bei den ethnischen Völkern vorkommen und das Ideal der Weisheit nicht nur in dem weisen Könige Salomo und der räthselkundigen, weisen Königin von Saba, die ihm huldigte, personificirte, sondern die auch in dem, wenn auch apokryphischen gnomischen Werk: die Weisheit Salomo's, das Bewußtsein über den pädagogischen Charakter dieses Ideals aussprach. Man könnte denken, daß die Muhammedaner durch die Aufnahme der Griechischen Philosophie weiter gegangen wären, als die Juden. Allein bei näherem Betracht zeigt sich dies irrig. Die Juden hatten durch Philo und durch die Kabbalah längst vor dem Islam das Streben nach mystischer Einheit des Menschen mit Gott sich angeeignet und gaben späterhin sowohl in Syrien als in Aegypten und Spanien den Arabern in der Philosophie so wenig nach, daß sie im Gegentheil oft die Vermittler wurden, welche den Arabern die Schätze der Griechischen Philosophie erst aufschlossen. Man muß nicht vergessen, daß die Muhammedaner, abgesehen von den Naturwissenschaften, sich von der Griechischen Philosophie nichts weiter, als die Neuplatonische und theilweise die Stoische zu assimiliren vermochten. Der Sofismus ist wesentlich doch nur ein praktischer Quietismus, wenn er auch die Erkenntniß Gottes als ein Ziel seiner Bildung nicht ausschließt. Es ist, wie wir bei den Persischen Dichtern überall lesen, der Dogmatismus der theosophischen Askese, der den Hauptinhalt ihrer Lyrik und Didaktik ausmacht.

Von dem Skepticismus der Griechen, von der unbefangenen Freiheit ihrer Forschung, hat der Theismus nichts in sich aufnehmen können, obwohl die Juden auch hierin, nach unserer Meinung, durch den kritischen Geist eines so genialen Denkers, wie Moseh der Maimonide, die Araber übertrafen. Oft hat es geheißen, wir kennten nur die Schriften der Muhammedanischen Philosophen noch nicht hinlänglich; aber Alles, was davon bekannt geworden und was doch einen Rückschluß auf das weniger Bekannte zuläßt, ist nur eine Nachbildung Griechischer oder Jüdischer Speculation, vornämlich Aristotelischer und Philonischer. Auf die Poesie des Theismus hat aber die Bekanntschaft mit der Griechischen und Römischen gar nicht eingewirkt; sie blieb ihr eine fremde, verschlossene Welt. Wenn die Persische Dichtkunst in glänzenden Arabesken den Indischen Pantheismus reproducirte, so war sie darin, wie Feisi, auf dem Wege, häretisch zu werden, im Princip aber auch hier erst durch die Vermittelung des Neuplatonismus einer solchen Richtung zugewendet. Und wenn wir einen Feridеddin Attar, einen Dschelaleddin Rumi bewundern, so dürfen wir einen Gabirol und Hallevi nicht geringer anschlagen. In der Gnomik aber hat die Jüdische Poesie von den Mishle Salomo's an bis zu denen des Talmud hin ein unendliches Voraus vor der Muhammedanischen und wenn diese in Hariri's Makamen zu einer wunderbaren Virtuosität der Sprache, des Witzes und des Reims fortging, so zeigte Alcharisi's Nachahmung, wie sehr die Hebräische Sprache und Phantasie auch hier des Wettkampfes fähig sei. Das epische Element endlich, welches der Hebräischen Poesie fast gänzlich fehlt, ist in der Muhammedanischen nicht ein Product des Islam, sondern des Altarabischen, Altpersischen und Indischen Lebens, das er nur verarbeitete.

Dritter Kreis.

Die christlichen Völker und das Ideal der Freiheit.

Ethnicismus und Theismus haben ihre Wahrheit im Christenthum. Der Ethnicismus findet in ihm den Anthropomorphismus, den er sich von seinen Göttern nur vorgestellt hatte, als den selbst Menschgewordnen Gott, der die ganze Wirklichkeit des menschlichen Daseins in sich aufnimmt; der Theismus findet in ihm die Transcendenz des Einen Gottes, dessen Erhabenheit über alle Erscheinung des Endlichen hinaus in ewiger Reine existirt. Aber der Ethnicismus hebt seinen Polytheismus auf in dem Einen Gottessohn, und der Theismus hebt seine Fremdheit Gottes gegen die Welt auf in dem lebendigen Menschen, der sich mit ihm Eines weiß, so daß, was Gott an sich ist, in ihm zur Erscheinung gelangt. Der Logos der Paganischen Philosophen und die Chochma der Jüdischen Weisen, der leidende Gott der Paganischen Mythen und der Nagid der Hebräischen Propheten, das Ideal des Stoischen Weisen und der Messias als der Friedefürst und Erlöser des gedrückten Volks Gottes, vereinten sich in dem Menschen, der das Bewußtsein seiner wesentlichen Einheit mit Gott zur Religion der Menschheit erhob. Das Christenthum geht von der Anschauung der Menschwerdung Gottes aus, sich durch ihre Vermittelung zum Begriff Gottes als des absoluten Geistes zu erheben. Es ist relativ zwar eine der vielen Religionen, aber an und für sich ist es die Religion schlechthin, die Weltreligion. Daraus folgt, daß auch die aus ihm sich entwickelnde Cultur wesentlich Weltcultur, die aus ihm entspringende Poesie also Weltpoesie werden muß. Die alten Völker producirten we-

sentlich innerhalb ihrer nationalen Weltanschauung, die christlichen müssen die Particularität ihrer nationalen Besonderung in die Universalität des göttlichen Geistes verklären.

Das ästhetische Ideal des Ethnicismus haben wir das naive genannt, weil es von der Natur ausgeht. Dies schloß nicht aus, daß die Entwicklung desselben nicht auch in's Sentimentale, wie bei den Chinesen und Indern, oder in's Didaktische, wie bei den Römern überging. Jeder Standpunct strebt selbst wieder zur Totalität. Das ästhetische Ideal des Theismus haben wir das didaktische genannt, weil es vom Gedanken Gottes ausgeht, und weil es in allen seinen Wendungen nichts Anderes, als die Vergegenwärtigung der absoluten Wahrheit bezweckt, daß nur Ein Gott und daß dieser Gott allein die Macht und Weisheit schlechthin ist. Dies schloß auch bei ihm nicht aus, daß die Entwicklung desselben nicht auch in's Naive, wie bei den Hebräern und Arabern, oder in's Sentimentale, wie bei den Persern, überging. Das ästhetische Ideal des Christenthums haben wir das sentimentale genannt, nicht in dem Sinn schlechter Empfindsamkeit, sondern in dem der Innerlichkeit des Gefühls, das von der Anschauung des Gottmenschen erfüllt ist, wie er für die Befreiung des Menschengeschlechts lebt und liebt, leidet und stirbt. Der Widerspruch der Empfindungen, welche sich in der Geschichte Christi zusammendrängen, wie Sünde und Gnade, Tod und Leben, Unglück und Seligkeit, Verwesung und Wiedergeburt, sich vereinen, soll von uns damit ausgedrückt werden.

Diese Begriffe haben wir nun auch noch mit andern Worten bezeichnet. Das Ideal des Ethnicismus haben wir für die Poesie als die Schönheit; für den Theismus als die Weisheit, für das Christenthum als die Freiheit bestimmt und bemerklich gemacht, daß in beiden letztern die Schönheit der Form sich der Wichtigkeit und Tiefe des Inhalts unterordnet. Es erklärte sich uns hieraus auch die Einzigkeit, in welcher die Griechische Kunst dasteht. Die Freiheit als die Wahrheit sowohl der Schönheit wie der Weisheit, ist als der höhere Standpunct die reale Möglichkeit, die Cultur und die Kunst sowohl des Ethnicismus, als des Theismus in sich aufzunehmen, aber nicht nur

die Möglichkeit, sondern sie muß auch, um sich durch die That als den höheren Standpunct zu bewähren, die ihr vorausgesetzten Bedingungen actu aufheben und folglich innerhalb ihres Princips das naive und didaktische Ideal in sich wieder hervorbringen. Dies geschieht nun doppelt. Einmal durch historische Wiedervergegenwärtigung und sodann durch Nachahmung derselben. Die erstere ist die Bedingung der zweiten. Aus dieser Nothwendigkeit ergibt sich die unendliche Weitschichtigkeit der Christlichen Cultur, die z. B. sogleich in ihren kanonischen Religionsbüchern Hebräische, Chaldäische, Aramäische, Hellenistische Schriften darbietet, deren Verständniß nur durch eine sehr gelehrte Forschung möglich ist, die aber in ihrem Gehalt dennoch so viel allgemein Menschliches besitzen, daß sie von allen Völkern assimilirt werden können. Sie enthalten eben alle Stufen der religiösen Phänomenologie des Geistes in einem so prägnanten Ausdruck, daß der menschliche Geist, der doch in jedem einzelnen Menschen, wenn auch in verwischten Zügen, immer wieder die Geschichte der Menschheit durchleben muß, sich an ihnen für alle ethischen und religiösen Situationen orientiren kann. Die Bibel ist das Welthuch schlechthin.

Das Christenthum ist nun zwar die absolute Religion, aber, wie es nach rückwärts hin als ein Resultat der Geschichte erscheint, so ist es nach vorwärts hin selber geschichtbildend. Es ist perfectibel. Es entwickelt sich in sich aus seinem Begriff heraus zu immer höherer Realität der Existenz desselben. In dieser Entwicklung reproducirt es die ihm vorausgesetzten Standpuncte in umgekehrter Folge, um zu seinem eigenen Begriff gelangen zu können, nämlich zunächst den theistischen, dann den ethnischen. Den theistischen zuerst, weil es außerhalb der kleinen Jüdischen Nation auf lauter ethnische Völker stieß, denen gegenüber die Einheit Gottes besonders betont werden mußte. Dann erst konnte es sich der anthropomorphischen Seite hingeben und einen christlichen Polytheismus erzeugen. Als dieser gegen das Wesen des Christenthums sich negativ zu verhalten anfing, reagirte dasselbe gegen solche Verirrung, kritisirte die ganze Vergangenheit der Kirche und erhob sich zum Bewußtsein des Geistes, der als der göttliche sich im menschlichen erzeugt. Die Begründung dieser

Unterſchiede ſ. in Roſenkranz: Encyklopädie der theologiſchen Wiſſenſchaften, 2te Aufl. Halle 1845, in dem daſelbſt gegebenen Abriß der kirchengeſchichtlichen Theologie, wo jene Differenzen in der Verfaſſungsgeſchichte der Kirche, in der Cultusgeſchichte oder der kirchlichen Archäologie und in der Dogmengeſchichte ſpeciell durchgeführt ſind. S. 185 bis 330.)

Dieſe Unterſchiede ſind die der Griechiſch-Orientaliſchen, der Lateiniſch-Romaniſchen und der Germaniſch-Proteſtantiſchen Kirche. Aus jeder derſelben hat ſich eine eigenthümliche Auffaſſung des Chriſtenthums gebildet, die man in Rückſicht auf das Chriſtliche Trinitätsdogma auch ſo ausſprechen kann, daß die erſte Kirche den Uebergang vom Vater zum Sohn, die zweite vom Sohn zum Geiſt, die dritte des Geiſtes ſelbſt zu ſeiner theoretiſchen und praktiſchen Verwirklichung enthält. Schelling in ſeiner letzten Conſtruction des Chriſtenthums, in welcher er die Römiſche Kirche die Petriniſche, die Proteſtantiſche die Pauliniſche nannte, und eine dritte, die Johanneiſche in Ausſicht ſtellte, hat die Griechiſche Kirche, wie ſo Viele mit ihm, vergeſſen (Roſenkranz: Ueber Schelling und Hegel, ein Sendſchreiben an Pierre Leroux Königsberg 1843, 84—92.). In der erſten iſt, wie bei den Juden, der liturgiſche Tempeldienſt; in der zweiten, wie bei den ethniſchen Völkern, der Opfer- und Heiligendienſt; in der dritten die Anbetung Gottes im Geiſt und in der Wahrheit das charakteriſtiſche Element. Die erſtere lebt, wie das Judenthum, in der Furcht des Herrn, als dem Anfang der Weisheit, vornämlich im geſungenen Worte; die zweite hat, wie der Ethnicismus der Inder, Aegyptier, Hellenen und Römer, eine reiche Plaſtik hervorgebracht; die dritte hat ihre künſtleriſche Größe vornämlich in der Poeſie und Muſik.

Verſucht man es, die Ideale der Poeſie in dieſen drei Kreiſen mit Einem Wort anzudeuten, ſo kann man ſagen, daß das des Griechiſch-Orientaliſchen Kreiſes die Reſignation ſei; das des Lateiniſch-Romaniſchen die Ritterlichkeit; das des Germaniſch-Proteſtantiſchen die Selbſtgewißheit. Die Reſignation iſt die noch negative Faſſung der Freiheit als Gehorſam gegen das Dogma. Die Ritterlichkeit iſt, im Gegenſatz

zu ihr, die positive Gestaltung der Freiheit als Kampf für das Dogma. Die Selbstgewißheit ist die absolute Manifestation der Freiheit als Kritik des Dogma's und als Vorbehalt der Kritik für alle seine praktischen Consequenzen. Parallelen sind mißlich, weil sie einseitig und halbwahr sind, sonst könnte man die Griechische Kirche im ethnischen Kreise den passiven Völkern Ostasiens, im theistischen den Juden; die Römische Kirche im ethnischen Kreise den activen Völkern Westasiens, im theistischen den Arabern; die Protestantische Kirche im ethnischen Kreise den Völkern der Individualität, im theistischen den Persern vergleichen. An treffenden Aehnlichkeiten fehlt es nicht.

Indem wir nun die Gliederung der Geschichte nach diesen Principien darlegen, müssen wir das ethnographische Element, das schon im Muhammedanismus so sehr zurücktritt, gänzlich unterordnen, können aber nicht umhin, zu bemerken, daß natürlich für jedes Princip auch einzelne Völker als besonders congruente Träger desselben erscheinen: für das Griechische die Byzantiner und Russen; für das Römische die Italiener, Spanier und Franzosen; für das Protestantische die Deutschen, Engländer und Scandinavier. Nach bestimmten Jahreszahlen läßt sich eine Eintheilung der Geschichte der christlichen Poesie nicht feststellen, weil die Gruppe der zu ihr gehörigen Völker zu groß ist und daher ein Ereigniß, das bei dem einen Volk eine entscheidende Bedeutung hat, nicht auf gleiche Weise auch bei den übrigen Völkern Epoche macht. Daher ist auch die Abmarkung eines sogenannten Mittelalters unzureichend. Noch weniger aber läßt sich nach bloßen Jahrhunderten verfahren, als ob die geschichtliche Gestaltung die Gefälligkeit haben müßte, sich nach dem Decimalsystem zu richten. Wir haben uns freilich gewöhnt, von der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts u. s. w. zu reden, allein Jedermann wird zugeben, daß dies eine höchst vage Bestimmung ist und daß nur die nähere Beziehung auf eine einzelne Nation oder auf einen besondern Zweig der Literatur ihr einen Sinn gibt.

Die Schwierigkeiten einer chronologisch befriedigenden, auch die hervortretenden Erscheinungen pragmatisch erklärenden Darstellung sind daher bei der christlichen Literatur noch größer, als

bei der ethnischen und theistischen. Eine ganz besondere Schwierigkeit scheint noch in der ungeheuren Anzahl der Gedichte zu liegen, die sich uns hier darbieten. Allein hier dürfen wir nicht vergessen, daß zwei Drittel derselben nichts als Wiederholungen und Nachahmungen von Werken der beiden schon behandelten Kreise sind, bei denen es also mit ihrer einfachen Erwähnung sein Bewenden haben kann, denn wenn auch, wie vorhin gezeigt worden, solche Reproductionen aus dem universellen Geist des Christenthums heraus nothwendig waren, so gehören sie doch nur dem Proceß der Bildung an, während unser Augenmerk darauf gerichtet sein muß, den Fortschritt zu erkennen, der sich aus dem neuen Princip ergibt.

I.

Das Byzantiniſche Ideal der Reſignation.

Die Stellung von Byzanz war eine außerordentlich ſchwierige. Von außenher allenthalben durch barbariſche Wandervölker, durch Perſer und Araber, durch Romanen und Deutſche, durch Genueſer und Venetianer bedrängt, kämpfte es Jahrhunderte hindurch mit bewundernswürdiger Tapferkeit, bis es denſelben Türken 1453 erlag, die es ſelbſt zuerſt in ſeine Dienſte gegen die Perſer genommen hatte. Wie den alten Griechen, den heidniſchen, ſo waren auch den neuen Griechen, den chriſtlichen, die Perſer der vornehmſte Gegner und ein Julian, der die Tempel der alten Götter wieder zu beleben verſuchte, fiel im Kriege gegen die Perſer, in ſeinen letzten Stunden, wie Sokrates, über die Unſterblichkeit der Seele philoſophirend. Im Innern aber vollzog Byzanz die Umwandlung, ſich zu chriſtianiſiren. In ſeinem Reich entwickelten ſich alle jene dogmatiſchen Probleme über die Naturen in Chriſtus, über das Verhältniß des Sohnes zum Vater, über Maria als Gottesgebärerin, über die vormenſchliche Exiſtenz des Logos u. ſ. w. Das geiſtreiche Weſen des Hellenen verleugnete ſich hier nicht und warf ſich mit Leidenſchaft auf ein ihm neues Intereſſe. Das Chriſtenthum wurde Staatskirche und alle inneren Kämpfe nahmen eine dogmatiſche Färbung an. Alles, was in der chriſtlichen Dogmatik noch heut zu Tage von ſpeculativem Gehalt befindlich iſt, müſſen wir doch als ein Product der Griechiſchen Denker anerkennen, vergeſſen dies aber nur zu oft über den Lateinern, die aus ihnen geſchöpft haben.

Eben in Folge seiner Christianisirung mußte nun der Griechische Geist seine Individualität, die aesthetische, eine Zeit lang verkümmern. Den Sinn für die Kunst verliert er nicht. Viele Gedichte der Byzantinischen Periode sind Beschreibungen von Kunstwerken, die noch die Liebe zur Plastik bezeugen. Wohin die Griechen auswärts kommen, bringen sie feinere gesellige Bildung, zierlichen Schmuck, Baukunst und Gießkunst mit sich z. B. als der Sachsenkaiser Otto die Griechische Theophania heirathete. Byzanz wurde ein Mittelpunct der bildenden, musikalischen und poetischen Kunst und in ihm die Sophienkirche mit ihren Kuppeln und ihren musivischen Werken ein architektonisches Wunder, das für die Byzantiner die nämliche Bedeutung erhielt, wie der Salomonische Tempel für die Juden. Daß die Kirche der heiligen Sophia, die mit dem Logos identificirt wurde, gewidmet war, ist bezeichnend für den Orientalischen Charakter der Sinnesweise, die sich entwickelte und welche wir die Resignation genannt haben, um die negative Form auszudrücken, in welcher sich die christliche Freiheit hier zunächst gestaltete. Die Askese, zu welcher der Griechische Geist im Neupythagoräismus und Neuplatonismus schon aus sich selber gekommen war, richtete ihre Polemik auch gegen die sinnliche Fülle der Plastik und Malerei. Die ikonoklastischen Zwiste und Kriege waren die Folge, eine der merkwürdigsten Thatsachen, wenn man erwägt, daß dasselbe Volk, welches die classische Sculptur erschaffen hatte, sich in solchem Grade gegen seinen eigenen Genius wenden konnte. Die Byzantiner haben in allen Kunstzweigen die christlichen Ideen zuerst in bestimmte Formen geprägt, aber der aesthetischen Vollendung derselben durften sie sich nicht hingeben. Sie war den Neurömern, den Italienern, vorbehalten.

Die große Bedeutung der Byzantiner anzuerkennen, muß man sich nicht durch die entsetzlichen Greuel in der Verwaltung und in den kaiserlichen Familien hindern lassen. Das Vergiften, Erdolchen, Einkerkern, Blenden, war hier Jahrhunderte lang an der Tagesordnung. Leider sah es in der übrigen Welt nicht viel besser aus. An Bildung aber waren die Byzantiner derselben noch immer überlegen, wie man dies sogleich sieht, als sie, beim herannahenden Sturz Konstantinopels und nach demselben, sich nach

Italien und Deutschland verbreiteten. Wie hätten sie denn nun hier als so ausgezeichnete Meister wirken können, wenn sie nicht wirklich relativ hoch gestanden hätten? Als Griechen hatten sie ja in der antiken Kunst und Dichtung das Höchste hervorgebracht. Naturgemäß konnten sie in der gleichen Weise nicht zum zweitenmal culminiren. Es ist aber zu bewundern, was sie noch hervorbrachten. Was nun die Poesie anbetrifft, so ist verhältnißmäßig wenig von dem noch Vorhandenen gedruckt. Das Interessanteste davon, mit Ausschluß der geistlichen Dichtung, hat Ellissen in seine Polyglotte Bd. I. mit Deutscher Uebersetzung aufgenommen und uns damit zugänglicher gemacht.

Perioden der Byzantinischen Poesie.

Den Anfang zur dichterischen Gestaltung des neuen durch die christliche Religion gegebenen Elementes machte die Lyrik im Hymnus, der die ekstatische Weihe der Neuplatonischen Speculation mit der Hingebung der theokratischen Begeisterung der Psalme vereinte. Neben ihm dauerte das Epigramm, das Lehrgedicht, der Apolog, das historische Epos, der Roman, ja das Drama, in der von den Alexandrinern hervorgebrachten Weise fort. Durch Ansammlung des Stoffs der kirchlichen Epik bildete sich aber, anhebend mit den Apokryphen des neuen Testaments, die Legende aus und schloß sich durch Metaphrastes im zehnten Jahrh. ab. In diesen Perioden liegt die eigentlich Byzantinische Dichtung, denn nun folgte eine zweite Periode, in welcher dieselbe die romantische Epik des Abendlandes sich aneignete. Die Kreuzzüge, namentlich die innige Verbindung mit Genua und Venedig, das Lateinische Kaiserthum in Byzanz selber, wirkten darauf hin. Nach dem Sturze Konstantinopels traten die Griechen in eine Phase, welche mit der der Juden nach Jerusalems Zerstörung viel Aehnlichkeit hatte. Die Klage über den Fall der herrlichen Byzanz, die Sehnsucht nach Freiheit, die Hoffnung auf Erlösung vom Joche der Türken, durchdrangen die Nation auf veredelnde Weise. Die Klephten waren Räuber, allein gegen ihre Feinde. Sie erzeugten eine

herrliche Lyrik, die bald elegisch und idyllisch, bald satyrisch und prophetisch sich vernehmen ließ, bis sie zum Schlachtruf wurde, den Rhigas und Korais ertönen ließen. Dies ist die Neugriechische Volkspoesie, die nun seit einem Menschenalter auch schon zur Kunstpoesie sich umgesetzt hat.

---

a) Die christlich-Byzantinische Periode.

Hymnik.

Die Hebräischen Psalmen waren, der Entstehung des Christenthums zufolge, das natürliche Vorbild des christlichen Hymnus, der aber mit der Griechischen Sprache nicht umhin konnte, auch die pantheistisch mystische Erhabenheit der Neuplatonischen, pseudoorphischen Hymnik in sich aufzunehmen. Er blieb daher nicht blos bei dem pathologisch heftigen Ausdruck des religiösen Affects stehen, sondern bildete ihm auch einen Gedankengehalt ein, der in der Gewißheit der Versöhnung durch Christus seinen Schwerpunct fand und die Leidenschaftlichkeit des zu Gott aufstürmenden Gemüthes temperirte. Als der älteste Name muß hier nächst Klemens von Alexandrien um 200, der sich durch einen Hymnus auf den Soter Christus auch als Dichter berühmt machte, Gregorios, Bischof von Nazianz, genannt werden, der 391 st. Er hinterließ 254 Epigramme, die in der Anthologie des Kephalas stehen, 170 geistliche Gedichte und eine Tragödie in Euripideisirenden Versen: χριστος πασχων. Dies Drama ist insofern sehr merkwürdig, als die Kirche sich sehr entschieden gegen das Theater erklärte und der Zeitgenosse des Gregorios, Chrysostomos, zu Byzanz sehr nachdrücklich gegen den Theaterbesuch predigte. Auch die Gesetzgebung beschäftigte sich damit und verbot die Theateraufführungen an dem Sonntag, so daß sie nur an weltlichen Festtagen, meist zur Verherrlichung der Fürsten, erlaubt waren. Mitunter forderte man das Unmögliche. So war unter Konstantin von Syrien, von Antiochien aus, ein Drama: Majuma, d. h. im Syrischen: das Wasser, in Umlauf ge-

kommen, in welchem die Hauptscene nackte Mädchen waren, die in einem Teich badeten. Dies Stück hatte man bald verboten, bald wieder erlaubt. Arcadius erlaubte es auch, jedoch unter der Bedingung, daß jene wollüstigen Momente keusch und schamhaft dargestellt würden! (Die Worte der Urkunde bei Alt: Theater und Kirche, Berlin 1846, 316.). Theodosios, der selbst eine Schauspielerin geheirathet hatte, nahm 537 die Schauspielerinnen durch ein Edict in Schutz, zumal im sechsten Jahrh., wo das Christenthum längst als Staatsreligion befestigt war, nicht mehr zu besorgen stand, daß man, wie früher geschehen war, christliche Gebräuche z. B. die Taufe, auf dem Theater lächerlich machen würde. Aus jenen Gesetzen sehen wir, daß man nicht blos an Wettrennen und Kampfspielen, sondern auch, aus Kunstinteresse, wie man gegen den eifernden Klerus sich vertheidigte, dramatische Darstellungen liebte. Sollte doch aus der kirchlichen Feier des Opfertodes Christi selbst zunächst ein symbolisches, später, in den Mysterien, ein wirkliches Drama hervorgehen. Daß Gregorius den leidenden Christus nicht verfaßt haben soll, ist gewiß nicht zu beweisen, wenn auch geistliche Prüderie dies öfter gemeint hat. — Gleichzeitig mit ihm lebte Apollinaris von Laodikeia, der die Psalme paraphrasirte. — Synesios aus Kyrene, Bischof von Ptolemais, der 431 st., hinterließ zehn trochäisch rhythmische Hymnen, in denen die gnostische Gluth eines contemplativen Gemüthes lodert (6 derselben im Original mit Deutscher Uebersetzung, in Th. Kirners Handbuch der Geschichte der Philosophie, I, Sulzbach, 1822, Anhang 92—111.). Es ist kein Wunder, wenn Anquetil du Perron in ihnen die größte Aehnlichkeit mit Indischen Ansichten fand. Noch mehr können wir bei ihnen an die Mystik der Persischen Sofi's denken, vor denen jedoch Synesios jedenfalls das Maaßvolle voraus hat.

Christodoros aus Koptos um 500 beschrieb die Kunstwerke, welche Septimius Severus im Zeuxipposgymnasium zu Byzanz aufgestellt hatte, in 416 Hexametern. — Pelagios Patricius verband auf sonderbare Weise im fünften Jahrh. den heidnischen Homer mit dem Leben Christi, indem er dasselbe in lauter Hexametern beschrieb, die mit einigen Veränderungen aus dem Homer entnommen waren. Dies ist das Homerokentron

in 2343 Hexametern, welches die Gemahlin des Kaisers Theodosios II., eine geborene Athenerin, im Kloster zu Jerusalem fortsetzte. — In der ersten Hälfte des sechsten Jahrh. beschrieb Paulos Silentiarios in einer ἰαμβικὴ δίμετρα die Pythischen Bäder und in einer ἔκφρασις τῆς μεγάλης ἐκκλησίας ἢ τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγ' Σοφίας die Sophienkirche. — Gleichzeitig gab Joannes von Gaza in 731 Hexametern eine ἔκφρασις τοῦ κοσμικοῦ πίνακος, eine ansprechende Beschreibung des Universums. — Georgios Pisides, der um 640 Diakonus und Chartophylax der Kirche zu Byzanz war, bedichtete in einem Hexaëmeron die 6 Schöpfungstage, schrieb historische und religiöse Jamben, besonders aber in Trimetern drei Bücher von dem Kriege des Kaisers Heraklios gegen die Perser, in welchem dieselben 627 in der Schlacht bei Zab besiegt und ihre Hauptstadt Darartasis erobert wurde: εἰς τὴν κατὰ Περσῶν ἐκστρατείαν Ἡρακλείου ἀκροάσεις τρεῖς. Der Kaiser wird darin als δεσπότης ganz in dem Ton verherrlicht, in welchem die Muhammedanischen Dichter in ihren Kassiden die Kalifen besingen. — Ein nicht weiter bekannter Christophoros um 650 richtete 122 Jamben gegen die Reliquienkrämerei in einer Epistel an den Mönch Andreas. Er wirft ihm vor, daß er bereits 10 Hände des Märtyrers Prokopios, 15 Kinnbacken des Theodoros, 8 Füße Nestors, 4 Köpfe des heiligen Georg und 5 Brüste der heiligen Barbara, die er demnach zur Hündin mache, gesammelt habe, und daß es leicht sei, ihm ein mit Safran gefärbtes und gehörig durchräuchertes Schaafsbein für 16 Goldgulden als einen Knochen des heiligen Probos aufzuschwatzen, wogegen er selbst, der Dichter, ihm noch weit werthvollere Reliquien, den Daumen des dreimal seligen Henoch und das Gefäß Elias des Thisbiten oder was sonst sein Herz begehre, umsonst zu liefern bereit sei.

Andreas von Damaskos, Diakonus zu Byzanz, von 635—88 Bischof von Kreta, befestigte die kirchliche Hymnik durch einen Kanon von 250 Troparien für den liturgischen Gesang. — Hymnen auf die Jahresfeste und eine ἔκφρασις der Psalmen dichtete Kosmas um 730, ein geborner Italiener, der als Bischof von Majuma in Syrien starb. Er war der

Lehrer des großen Joannes von Damaskos, eines Mannes, der alle Richtungen der wissenschaftlichen Dogmatik für die Griechische Kirche in seiner ἐκδοσις ἀκριβης της ὀρθοδοξου πιστεως zusammenfaßte. Als kirchlicher Lyriker war er unerschöpflich. Er schrieb Jamben εἰς την θεογονιαν, εἰς τα θεοφανια, εἰς την πεντηκοστην, Oden εἰς την κυριακην του πασχα, εἰς την ἀναληψιν καὶ μεταμορφοσιν του κυριου Ιησου χριστου, εἰς τον εὐαγγελισμον της ὑπεραγιας θεογεννητου und εὐχη ἐν στιγμοις Ανακρεοντικοις. Vor Allem aber ist er in der Geschichte der Poesie wichtig durch seinen Legendenroman von

Barlaam und Josaphat,

den er selbst eine ἱστορια ψυχωφελης nannte. Der Inhalt desselben ist an sich sehr einfach. Ein Indischer König, Avenier, läßt seinen Sohn Josaphat, der ihm nach langer kinderloser Ehe geboren wird, so erziehen, daß ihm eine Bekanntschaft mit dem Christenthum unmöglich wird. Aber Josaphat ist zu demselben gleichsam prädestinirt und widersteht auch den sinnlichen Reizen, mit welchen der Vater ihn an ein weltliches Leben fesseln möchte. Ein heiliger Mann, Barlaam, weiß unter der Maske eines Juweliers sich Eingang in den Palast des Prinzen zu schaffen und ihn durch sinnreiche Räthsel, Apologe und Parabeln von der Wahrheit des Christenthums zu überzeugen. Der Prinz bekehrt nun erst die Räthe seines Vaters, dann diesen selbst, legt nach dem Tode desselben die Regierung nieder und lebt bis an seinen Tod ein einsames, beschauliches Leben. Die Geschichte Josaphats, die geschickt, aber einfach erzählt ist, macht im Grunde nur den Rahmen für die allegorischen Erzählungen aus, welche den Gedanken enthalten, daß das Leben nur eine Vorbereitung auf den Tod sein dürfe, der uns aus Allem als das unvermeidliche Ende entgegentrete. Diese Erzählungen sind vortrefflich vorgetragen, sind aber auch in ihrer Tendenz das Maximum der Resignation, zu welchem die christliche Askese gelangte, denn es ist der mönchisch Buddhistische Zug, den wir hier treffen, die absolute Entweltlichung durch eine contemplative, nur mit

dem Gedanken an die Vergänglichkeit alles Daseins, an die Verächtlichkeit alles Irdischen erfüllte eremitische Lebensart. So weit daher in der christlichen Welt das Mönchthum sich ausbreitete, wurde auch die Dichtung von Barlaam und Josaphat als die Apotheose desselben umgetragen und in alle Sprachen übersetzt. Zuletzt machte Lope de Vega noch ein Drama daraus. Einzelne der schönen Parabeln gingen aber auch in andere Dichtungen über oder wurden sogar isolirt, wie denn Joannes selber viele von ihnen durch Tradition überkommen und deshalb auf einen Aethiopischen Christen als Verfasser hingedeutet haben mag. (Das Griechische Original ist von Boissonade, Anekdota IV, 1—365 herausgegeben. Vier Parabeln aus Handschriften der Wiener Bibliothek mit Deutscher Uebersetzung in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, 1824, XXVI, 30 — 44 von Val. Schmidt.) Joannes starb 790.

Theodosios, ein Diakonus zu Byzanz, dichtete in enkomiastischem Ton und in Trimeteen eine *Ἅλωσις της Κρητας* in fünf *ἀκροασεις*. Nikephoros Phokas, der später selber Kaiser wurde, eroberte Kreta von den Arabern zurück, die sich dort lange festgesetzt hatten.

Der politische Vers.

Es muß auffallen, daß die Epiker ihre historischen Gedichte im jambischen Metrum darstellen und wir müssen darin ein Bedürfniß der Zeit annehmen. Aus einem solchen heraus bildete sich nun auch der politische Vers, der seinen Namen von *πολις* hat, mit welchem Namen man Byzanz schlechthin bezeichnete. Mit der Politik hat er nichts zu thun. Das Wichtigste bei ihm besteht darin, daß er das antike Gesetz der Quantität aufgibt, daß er die Prosodik vom Accent abhängig macht und nach der bloßen Zahl der Sylben mißt, eine offenbare Annäherung an die Eigenthümlichkeit der modernen Sprachen. Er besteht aus einem jambischen, katalektischen Tetrameter mit nothwendiger Cäsur nach der zweiten Dipodie, läßt keine andern Füße zu, als einen Choriamben in der ersten und dritten Dipodie und hat daher immer 15 Sylben, die aber keine Quantität ihrer

Vocale und Consonanten besitzen. Er ist an 100 Variationen fähig. Als sein eigentlicher Einführer gilt Michael Psellos, geb. 1020, gest. nach 1105, der eine *συνοψις νομων*, eine *αναγωγη εις Ταντalον* und Jamben *εις αρετας και κακιας* schrieb.

Simeon Sethos am Ende des eilften Jahrh. wurde schon bei den Arabern als Uebersetzer von Kalilah ve Dimnah erwähnt: *τα κατα στρεφανιτην και ιχνηλατην*. Ebenfalls auf den Wunsch des Kaisers übersetzte er eine Alexandreis aus dem Persischen, vielleicht nach Nisami's Iskendernameh.

Syntipas.

Hier muß auch noch einmal an jenen Cyklus von Erzählungen erinnert werden, die wir schon bei der Geschichte von Tausend und Einer Nacht als das Buch der Vezire trafen, welches erst für sich allein bestand und jenem Mährchenpanorama erst in spätern Handschriften einverleibt ward. In das Griechische wurde es als eine *διηγησις εμφιλοσοφος* durch Michael Andreopulos in der Art übertragen, daß der König als der Perserkönig Kyros, der treffliche Lehrer seines Sohnes Syntipas, der Persische Autor selbst Musos genannt wurde. Die Hemmung der Hinrichtung ward durch die Erzählungen der sieben Weisen Griechenlands bewirkt. Die fingirte Stummheit des Sohnes ist dieselbe List in der Griechischen und Persisch-Arabischen Redaction, aber die Griechische ist einfacher und dem Persischen Original, welches der Araber Messudi noch kannte, gewiß näher stehend. Der so viel besprochene Name Syntipas ist unstreitig aus dem Indischen Sindbad oder Sendebar entstanden. Ueber das Persische Werk so wie über das Verhältniß desselben zu einem gleichen Indischen haben wir nur Vermuthungen. (Das Griechische Original ist erst 1828 zu Paris von Boissonade herausgegeben: De Syntipa et Cyri filio Andreopuli narratio, und damit unzweifelhaft dargethan, daß dasselbe mit dem Lateinischen Werke des Mönchs Dam Jehan dem Inhalt nach übereinstimmt. Der Rabbi Joel, der Kalilah ve Dimnah in's Hebräische übersetzte, hat auch den Syntipas in's Hebräische

übersetzt. Die Handschrift befindet sich im Britischen Museum. Wie sich der Griechische und Lateinische Bearbeiter zu ihr verhalten, ist noch unentschieden. Vergl. Struve: über die Romanen- und Novellen-Literatur der Mittelgriechen, in den Abhandlungen der Deutschen Gesellschaft zu Königsberg, Königsberg 1834, III, 94—110.)

Leben der Heiligen.

Aus der Geschichte der Kirche selber hatte sich allmälig eine eigenthümliche Epik erzeugt, als deren älteste Basis wir die kanonischen Evangelien, nächstdem die apokryphischen Evangelien und die Apostelgeschichte des Abdias ansehen können. (In's Deutsche übersetzt mit Einleitungen und Anmerkungen von K. F. Borberg, Stuttgart 1841.). Obwohl die Kirche dieselben nicht anerkannte, so hörten sie deshalb doch nicht auf, einen großen Einfluß zu üben, weil sie durch das viel stärkere Hervortreten des thaumatischen Elementes die Phantasie viel mehr beschäftigten, als dies durch die kanonischen Evangelien geschah. An diesen Kreis schlossen sich nach und nach die Lebensbeschreibungen der Märtyrer und Heiligen an, die, neben geschichtlicher Wahrheit, auch eine Menge von Wundersagen enthielten. Den Typus dieser legendarischen Epik erschuf ebenfalls die Griechische Kirche. Die erste umfassende Sammlung Griechischer Legenden (βιος των ἁγιων) legte Moschos an. Viele Biographien der Heiligen entstanden natürlich auch auf dem Boden der Lateinischen Kirche, wanderten nach Byzanz und kehrten oft merkwürdiger Weise durch Uebersetzungen aus dem Griechischen wieder nach dem Abendlande zurück. Der vornehmste Sammler und Verarbeiter solcher Biographien überhaupt war Simeon, mit dem Beinamen Metaphrastes, der 910 Geheimsecretair und Kanzler am Hof zu Konstantinopel war. Auf Befehl des Kaisers Konstantins Porphyrogeneta verfaßte er Lebensbeschreibungen der Heiligen, von denen 122 ächt sind, über 500 aber ihm untergeschoben wurden. Sie waren das Vorbild für die Legenda aurea des Genuesischen Dominicaners Jacobus de Voragine im dreizehnten Jahrh., welche wiederum die Grundlage so vieler

verſifizirter Heiligenlegenden in den Romaniſchen Sprachen und durch dieſe in der Deutſchen wurde. (Th. Gräſſe: J. a Voragine legenda aurea, vulgo historia lombardica dicta. Dresdae 1846.)

Die poetiſche Geſchichtſchreibung und der Roman.

Barlaam und Joſaphat, Syntipas und die Legenden, gehören zu den Producten, die wir ſpäter in allen Literaturen wiederfinden, die poetiſche Geſchichtſchreibung dagegen, die bei aller panegyriſchen Enkomiaſtik nicht ohne ein ſchönes patriotiſches Gefühl war, und der Roman, der ſeit dem zwölften Jahrh. wieder auftauchte, bleiben mit Ausnahme des Apollonius von Tyrus innerhalb der Grenzen der Byzantiniſchen Cultur. Konſtantin Manaſſes im zwölften Jahrh. ſchrieb einen Roman Ariſtandros und Kallithea und in 6679 politiſchen Verſen eine Weltchronik, die vom Anfang der Geſchichte bis auf Alexios Komnenos 1081 reicht. Sehr charakteriſtiſch iſt bei ihr, daß ſie die republicaniſche Periode der Griechiſchen und Römiſchen Geſchichte überſpringt. — Joannes Tzetzes verfaßte in der nämlichen Zeit ſeine bekannten hiſtoriſchen Chiliaden in 12759 politiſchen Verſen, ein muſiviſches Durcheinander von Mythen, von Naturgeſchichte und von Erzählungen der heiligen und profanen Geſchichte. — Kyros Theodoros Prodromos aus Konſtantinopel, der 1143 ſtarb, ſchrieb Jamben; eine Art Drama: die verbannte Freundſchaft; βιος, eine Allegorie; einen Roman in fünffüßigen Jamben: Rhodante und Doſikles in 9 Büchern, und eine Nachahmung der Batrachomyomachie, den Wieſelmäuſekrieg: Galeomyomachie. Sein Roman iſt durchaus, wie auch die andern jetzt entſtehenden, Nachahmung des Heliodor und des Tatios. So auch Droſillos und Chariklea in 9 Büchern von dem gleichzeitigen Niketas Eugenianos, ebenfalls in Jamben; oder von Euſthatios (Eumathios) im vierzehnten Jahrh. Iſmenias und Iſmene in 11 Büchern. Weichlichkeit, Wolluſt, Ziererei eines verfehlten Atticismus, charakteriſiren letztern als eine rechte Treibhauspflanze der künſtelnden Kunſtpoeſie. — Manuel Phile richtete an den Kaiſer Andronikos II. Paläologos (1282—1323) eine Chorographie und beſchrieb in 64 Tri-

metern das gottergebene Leben und Sterben eines aussätzigen Mönchs an der Quelle Panagia zu Konstantinopel. — Das Lateinische Kaiserthum gab einem anonymen Dichter Stoff zu einer künstlerisch zwar niedrigstehenden aber sehr merkwürdigen Chronik χρωνικα τωμ ἐν Ρωμανια και μαλιστα των ἐν Μωρεα πολεμων των φραγκων (Auszug bei Elliſſen a. a. O. 252—89.) — Joannes Galenos, ὑπατος των φιλοσοφων, hinterließ eine Invective gegen die Weiber, und Plochiros Michael ein artiges Dramation von der Tyche (ganz im Original und in Deutscher Ueberſetzung bei Elliſſen a. a. O. 230—37); beide um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. — Daß die Erzählung, die unter dem Namen Apollonius von Tyrus in alle Europäische Sprachen überging, schon im eilften Jahrh. in Griechischer Prosa exiſtirt habe, hat weder nach dem Inhalt, noch nach dem Local und den Sitten etwas gegen ſich. Shakespeare, der ſie auch dramatiſch behandelte, änderte den Namen Apollonius in Perikles um.

---

b) Die Reproduction der Romaniſchen Romantik.

Zwiſchen der Auflöſung des Byzantiniſchen Reichs und ſeinem endlichen Sturz durch die Osmanen fällt noch die Bekanntſchaft der Griechen mit der Abendländiſchen Romantik, von welcher wir uns jedoch ſo gut wie gar kein näheres Bild machen können, da uns, außer Fragmenten, hier faſt nur Namen gegeben ſind, wie die Liebesgeſchichte des Ritters Lybiſtros und der Armeniſchen Prinzeſſin Rhodamne; die Abenteuer des Rhomäos Belthandros und der ſchönen Chryſantza von Antiochien; die Geſchichte von Flos und Blancflos; von Emperios und Margarone d. h. von Peter und der Magelone u. ſ. w. Von einer Nachbildung der Geſchichte des Giron le courtois in politiſchen Verſen hat Elliſſen das Original mit Deutſcher Ueberſetzung herausgegeben: ὁ πρεσβυς ἱπποτης, ein Griechiſches Gedicht aus dem Sagenkreiſe der Tafelrunde. Leipzig 1846. — Die Verbindung Venedigs mit Kreta 1211 bis 1669

mochte viel dazu beitragen, Abendländische Stoffe und Formen auf dieser Insel geläufig zu machen und ihre Griechische Bearbeitung in Venedig zum Druck zu befördern. Die Griechen nahmen nun auch den Reim an. Das Reimen hieß ῥιμαριζειν, Reimgedichte hießen ῥιμαδα. Die oft als Volksbuch gedruckte Eselbeichte, d. h. die Geschichte vom Esel, den der Fuchs und der Wolf, die ihre Sünden beichten und den Esel, der ihnen ebenfalls beichtet, fressen wollen, aber humoristischer Weise an ihm einen unerwarteten Widerstand finden, ist wohl das älteste Denkmal des Reims in politischen Versen. Von dem bekannten Lateinischen Asinarius weicht die Griechische Bearbeitung durch die Modification ab, daß der Esel ketzerischer Weise ein Lattichblatt gefressen zu haben einsteht. Zur Strafe wird er dorten wirklich gefressen, während er im Griechischen den Wolf mit seinen Hufen vor den Kopf schlägt. — Ganz im Geschmack der Französisch-Italienischen Rittergedichte ist Rhotókritos von dem Kreter Vizenzos Kornaros zu Anfang des sechszehnten Jahrh., worin die Liebe des edlen Athenienſischen Jünglings Rhotokritos zu Arethusa, der schönen Tochter des Atheniſchen Königs Iraklis, auf recht lebendige Weise erzählt wird. (Eine Episode daraus: Charidimos, im Original und in Deutscher Uebersetzung bei Elliſſen a. a. O. 282—91.)

---

c) Die Neugriechische Poesie.

Der Fall Konstantinopels rief den Wehgesang hervor, der Jahrhunderte hindurch als Volkslied gesungen wurde (im Original und Uebersetzung in J. M. Firmenich Τραγουδια Ρωμαικα, Berlin 1840, 24.). — Ein anderer Threnos auf die ἁλωσις Konstantinopels, ebenfalls in politischen, aber noch ungereimten Versen, bei Elliſſen a. a. O. 262—67.

Seit dieser Zeit begann sich die Neugriechische Sprache und das Neugriechische Volkslied zu bilden. Die Sprache verlor den Dativ, nahm eine Menge Fremdwörter in sich auf und machte in der Aussprache den Itacismus zur herrschenden Regel. Die

Poesie wurde Volkslied, das von namenlosen Dichtern ausging, sich aber oft Jahrhunderte lang erhielt und durch die ganze Nation verbreitete. War die Resignation der Byzantiner eine theokratisch-religiöse gewesen, so wurde sie nun zur religiös-politischen. Zur religiös-politischen, denn die Sehnsucht nach Unabhängigkeit von den Türken, die jetzt ihre ganze Seele durchdrang, war allerdings politisch, aber zugleich war sie wesentlich religiös, weil die Griechen in den Türken auch die Feinde ihres Glaubens erblickten. Folglich erhielt sich der Charakter der Griechisch-christlichen Poesie, den wir als ihren fundamentalen beschrieben haben. Allerdings ahmten einzelne Dichter noch immer auch Abendländische Formen in ganz fictiven Compositionen nach, wie George Chortatzes zu Anfang des 17ten Jahrh. in seinem fünfactigen mit Chören ausgestatteten Trauerspiel Erophile, oder der Kreter Nikolaus Drymitikos von Apokorona um 1620 in seinen Buskopulen, welche die Italienische Pastorale nachbildeten. Allein die eigentliche Productivität fiel in den Volksgesang. In den Gebirgen von Agrapha, in Thessalien und Böotien, so wie in Maina und in Sfuli, hatten sich viele Griechen unabhängig erhalten, die von ihrem Räuberleben den Namen Klephten, von ihrer persönlichen Bravour den Namen Pallikaren erhielten. In ihnen glühete die Begeisterung für Griechenlands Befreiung fort, wie sie Leon Allatios 1638 in seinem Threnos: Hellas, den er an den Cardinal Richelieu richtete, zuerst tief ergreifend aussprach (bei Elliſſen a. a. O. 304—23). Der Name Hellas taucht hier zuerst wieder auf, denn die Byzantiner hatten sich Rhomäer genannt. Das Volkslied bekam merkwürdiger Weise den Namen Tragödie und schlug einen Ton an, der sich trotz aller Barbarismen dem der antiken Griechischen Poesie wieder näherte. Das Lied der Liebe: τραγουδι ἐρωτικον; das historische Lied: τραγουδι κλεφτον; das mythische, balladenartige Lied: τραγουδι πλαστον; das Kriegslied: ἀσμα πολεμιστηριον; die Schlachthymne: Θουριος, wurden von ächt poetischem Feuer durchflammt. Außerdem blühete das Volkslied in allen Vorkommnissen des gewöhnlichen Lebens als Trinklied (τραγουδι βαχικον), Matrosenlied, Schnitterlied, Wiegenlied, Hochzeitlied, Todtenklage u. s. w., wie wir es früher bei den alten Hellenen gefunden haben. (Fir-

menich a. a. O. hat eine Anzahl der Lieder mit Ueberſetzung zuſammengeſtellt und bei einigen die antiken Reſte ähnlicher Lieder hinzugefügt, z. B. 64 bei einem Frühlingslied das alte Chelidonisma aus dem Athenäos, VIII, 15, 360.). Das Metrum dieſer Lieder iſt offenbar der funfzehnſylbige politiſche Vers oder der Anakreontiſche trochäiſche Tetrameter. Zuweilen treten auch freiere Rhythmen ein.

Die Hellenen wurden von den Ruſſen, Briten und Franzoſen in ihren Freiheitserwartungen oft bitter getäuſcht, doch blieb ihr Vertrauen zu den letztern mit Recht größer. Konſtantin Rhigas, 1753 in Theſſalien geboren, dichtete nach der Franzöſiſchen Marſeillaiſe die Griechiſche: *Δευτε, παιδες των Ελληνων!* Die Oeſtreicher verhafteten den flüchtigen Dichter zu Trieſt und lieferten ihn den Türken aus, die ihn 1798 zu Belgrad enthaupteten. Adamantios Korais, 1748—1833, dichtete den nicht weniger berühmten Geſang: *Ως ποτε, παλληκαρια!* (bei Elliſſen 346—50.). 1821 brach endlich der große Griechiſche Freiheitskrieg aus, in welchem die bewundernswürdigſten Thaten des Heldenmuthes und der Vaterlandsliebe glänzen, die auch von der Dichtung verherrlicht wurden. Als Hellas aus ihm als conſtitutionelles Königreich hervorging, erhob ſich die Poeſie raſch zur gleichen Höhe mit der übrigen Europäiſchen Kunſtpoeſie. Der Geſang der Klephten verſtummte allmälig. Statt ſeiner wilden, Racheſchnaubenden Begeiſterung erfreuete man ſich an den *Λογιοι*, wie man die zierlich geſelligen Dichtungen eines Chriſtopulos nannte, deſſen Erotika und Bakchika ihm den Namen eines Neugriechiſchen Anakreon mit Recht erworben haben. Das Drama wurde als Tragödie und als Komödie und der Roman als ſocialer mit außerordentlicher formaler Virtuoſität angebauet. Trikupis, die Brüder Alexander und Panaigiotis Sutſos, Rhangavis und andere Dichter, die zum Theil in Paris und München gebildet waren, zeichneten ſich darin aus. Doch ſind die Tragödien, wie Timoleon von Sabelios, wie der Tod des Demoſthenes von Pakkolos, wie Aspaſia und Polyxena von Nerulos, nicht ſo charakteriſtiſch für die gegenwärtige Situation der Griechen, als der Roman, der uns in A. Sutſos *Ἐξοριστος* die Leiden des Exils, oder als die Komödie, die uns in Rhangavis' Hochzeit des Kutrulis (Deutſch von Sanders, 2. Aufl. Berl. 1851)

einen Schneider vorführt, der sich zum Minister emporschwindelt. Rhisos Rhangavis hat auch die Geschichte des Mönchs Stephanos, der unter Katharina II. sich für ihren ermordeten Gemahl Peter III. ausgab, zum Gegenstand eines Epos: ὁ λαοπλανος gemacht, welches die verderblichen, volksbetrügenden Intriguen der damaligen Russischen Politik darlegt. Die Satire hat vorzüglich den Ton der Berangerschen Lyrik sich angeeignet. A. Sutsos sammelte seine gegen die Verwaltung Kapodistrias gerichteten Satiren 1833 unter dem Titel: Panorama von Hellas.

So sehr nun diese Kunstpoesie die allgemeine Bildsamkeit der Hellenen darthut, so bleibt doch der Kern der jetzigen Epoche noch immer das Volkslied. Wenn in der specifisch-Byzantinischen Periode die religiöse und politische Resignation in den Hymnen der Kirche und in den Panegyriken der höfischen Dichter sich aussprach; wenn in dem Verfall des Reichs der verkümmerte und verarmte Geist die phantastischen Abenteuer Fränkischen Ritterthums in künstlichen Reproductionen nachträumte, so kehrte der Hellenische Genius mit der Sehnsucht nach Freiheit wieder in sein eigenstes Wesen zurück. Seit dem Fall Konstantinopels hat ihn diese Sehnsucht veredelt. Die Griechischen Seeräuber in den Felsenbuchten ihres Inselmeers, die Sfulioten in ihren Felsenburgen, die Mainoten am schilfigen Ufer des Eurotas, die Epirotischen und Thessalischen Klephten in ihren Bergen, haben die Freiheit der Individualität, wenn auch zunächst in der rohen Form trotziger Unabhängigkeit, zu bewahren gewußt. Was sie alle vereint, ist der Glaube an Gott, an die Παναγια: die Allheilige, nämlich Mutter Gottes, und an das Vaterland. Die theokratische Kaiserherrschaft aber, deren despotische Härte sie inmitten allwärts drängender Feinde bis zum heldenmüthigen Untergang des letzten edlen Paläologen im Sturm der Türken auf Byzanz zusammenhielt, ist an den Autokraten des Russischen Volks übergegangen, das Glauben, Cultus und Cultur zuerst von den Byzantinern empfing.

II.

Das Romanische Ideal der Ritterlichkeit.

Wir haben das Ideal der Byzantiner das der Resignation genannt, weil sie die Freiheit erst als Gehorsam gegen den Glauben und gegen den Kaiser, den Regulator und Vertheidiger der orthodoxen Kirche, durchleben mußten. Das Ideal der Romanen haben wir das der Ritterlichkeit genannt, weil sie die Freiheit als freien Kampf für den Glauben, für die Ehre und für die Liebe zum Inhalt ihrer Poesie machten. Die Byzantiner kämpften auch und zwar bewundernswürdig gegen eine Welt von Feinden — aber nur aus Nothwehr, der Selbsterhaltung halber. Die Romanen hingegen kämpften, weil der Kampf als solcher ihnen Freude machte. Die freie Opferung des Lebens für einen idealen Zweck ist die eigentliche Idee der Ritterlichkeit. Nun wäre es durchaus ungeschichtlich, zu leugnen, daß schon in der ethnischen und theistischen Welt ritterliche Gesinnungen, ritterliche Gestalten vorkämen. Das Indische Epos in seinen Ksschattriyas, das Persische in seinen Pehlwanen, das Arabische in seinen Wüstenhelden, das Griechische in seinen Heroen, das Deutsche in seinen Recken, enthält unstreitig schon vollkommen ritterliche Elemente, allein als ausschließliches Princip eines ganzen großen Kreises dichterischer Production finden wir das Ritterthum erst in dem katholischen Ideal der Römischen Kirche. Diese nahm die Resultate der Byzantinischen Gnosis in sich auf, wandte sich aber von dem theoretischen Proceß zum praktischen, von der Resignation zum Angriff, von der Sehnsucht zum Gefühl des Triumphes und durchdrang die Nationen, welche sie sich

unterwarf, mit ihrem affirmativen Muthe. Der unendlichen Regsamkeit und Vielgestaltigkeit der Romanischen Völker gegenüber, die sich aus einem Zustande der Halbbarbarei erst gemach zu einem ideelleren Culturleben erhoben, erscheint die Byzantinische Welt einem mit Selbstbewußtsein sterbenden und sich einsargenden Menschen ähnlich. In der Griechischen Kirche wurde der Uebergang gemacht vom Vater zum Sohn. Die den Sohn gebärende Mutter wurde deshalb für den Cultus wichtiger als der Sohn. Gott und die Panagia, also das göttliche Wesen in der übermenschlichen Erhabenheit der Person des Vaters einerseits und das menschliche Weib als das Gefäß der Gnade, die Jungfrau als Θεοτοκος anderseits, das waren die Pole der Anbetung. Der Sohn und der Geist fehlten nicht, waren aber nicht in das unmittelbare Leben so aufgenommen, wie die Abendländische Kirche sich mit ihrer Vorstellung durchdrang. Der Eine Gott — das war das Gefühl des Gehorsams gegen den Herrn, wie die Psalmen es aussprechen, — die menschliche Mutter des Soter — das war das Gefühl der Gnade, des Erbarmens, der Liebe. Die Hyiothesie incarnirte sich noch nicht in den theokratisch gestimmten Seelen, die sich ja aus dem Polytheismus und Pantheismus erst herauszuarbeiten hatten. In der Römischen Kirche wurde der Uebergang gemacht zum Geist. Ueber das Dogma vom Ausgang des Geistes entzweieten sich bekanntlich die Griechische und Römische Kirche und jene wurde seitdem stabil und unproductiv. Die Römische Kirche steht höher als die Griechische. Sie hat, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, das absolute Ritterthum der göttlichen Liebe, die zur Erlösung der Welt freiwillig in den Tod geht, tief erkannt und innigst empfunden. Ihr Mangel ist, die Versöhnung der Gemeinde im Geiste und durch den in alle Wahrheit leitenden Geist noch nicht recht verstanden zu haben, wovon die Folge eine Isolirung des Sohnes werden mußte, an dessen Stelle endlich sogar der menschliche Papst als absoluter Vertreter sich eindrängte. Daher liegt in der Römischen Kirche eine unendliche Spannkraft, denn sie hat eine dualistische Weltanschauung, wie die alten Parsen. Diesseits und Jenseits, Ketzer und Rechtgläubiger, Verworfener und Seliger, Sünde und Gnade, Strafe und Abla

Weltliches und Kirchliches, Profanes und Heiliges, ſtehen ſich in ihr ſcharf entgegen und haben die Gemüther auf das Tiefſte bewegt. Zugleich liegt aber in der Schärfe des Gegenſatzes das Bedürfniß der Aufhebung deſſelben. Streng genommen, kann er nicht aufgehoben werden. Extra ecclesiam nulla salus, iſt die wahrhafte Conſequenz. Es bleibt nichts übrig, als aus dem Profanen in das Heilige, aus dem Weltlichen in das Kirchliche, aus der Sünde in die Gnade, aus der Qual der Verdammniß in die Seligkeit der Erlöſten, aus dem Dieſſeits in das Jenſeits überzutreten. Die Kirche, ihre Prieſter, ihre Sacramente, ihre mütterliche Belehrung, bewirken dies *Wunder*, denn ein Wunder iſt eine ſolche Verwandlung. Wer nun aber von der Kirche begnadet iſt, lebt in einer andern, in einer *harmoniſchen* Welt, und aus dem Gefühl derſelben entſteht nicht blos eine ethiſche, ſondern auch eine *äſthetiſche* Umbildung alles Daſeins. Die Kunſt erzeugt ſich aus der ſchmerzlichen Wonne, durch die Nacht des Opfertodes Chriſti hindurch zur Glorie des Lichts gedrungen zu ſein. Die Römiſche Kirche geſtaltete daher die Idee des Opfertodes zu einem magiſchen Cultus, den ſie zu einem *liturgiſchen Drama* ausarbeitete. Die Schönheit wurde ihr weſentlicher als die Wahrheit. Sie reproducirte das Indiſche und Griechiſche Moment der *plaſtiſchen* Veranſchaulichung des Göttlichen. Die Byzantiniſche Kirche hatte dieſen Proceß eingeleitet, ſich jedoch, eingedenk des Polytheismus, gegen ihn geſträubt und in der Malerei z. B. ihre ſtarren Typen den Italienern überliefert, um von den Malerſchulen derſelben, von Giotto, Orcagna, Cimabue u. ſ. w., zu individueller Lebendigkeit wiedergeboren zu werden. Die Byzantiniſche Kirche mußte, als die erſte, das monotheiſtiſche Moment der Trinität urgiren; die Römiſche ließ die Individualität innerhalb ihres allgemeinen Glaubens frei und erſt, als ſie eine neue Kirche aus ſich herausgeboren hatte, wurde ſie illiberal. Alle Entwicklungen in ihr, welche das aus ihr mit Nothwendigkeit ſich erzeugende Reſultat andeuteten, verfolgte ſie daher. Sie konnte die Individualität als *kritiſche*, als frei auch über den Inhalt des Glaubens urtheilende, nicht ertragen, aber als äſthetiſche, welche den Ideen des Glaubens ſinnfällige Anſchaulichkeit verlieh, war ſie ihr will-

kommen. Die Verirrung der Kirche nahm endlich die an sich nur symbolisch sein sollende sinnliche Vergegenständlichung des Göttlichen als die reale Gegenwart desselben und wurde damit abergläubisch und geistlos, was sie anfangs durchaus nicht war.

Bildungsproceß des Romanischen Ideals.

Zu den Romanischen Völkern gehören die Italiener, die Spanier und die Franzosen. Die Italiener haben durch Gothen und Lombarden eine Germanische Beimischung empfangen, sind aber die unmittelbaren Träger des antiken Elementes. Die Spanier sind auch nicht ein urthümliches Volk, sondern eine Mischung der Westgothen mit Romanisirten Kelten, mit Römern und Arabern. Sie sind die unmittelbaren Träger des Orientalischen Elements. Die Franzosen sind eine Mischung der Franken und Burgunder mit Romanisirten Kelten und Normannen. Durch die Einwanderung Bretonischer Kelten in Armorica verstärkte sich bei ihnen das Keltische Element von Neuem und sie können als die unmittelbaren Träger desselben angesehen werden. In der chaotischen Völkermischung Englands siegte das Germanische Element. In Deutschland war eine solche Mischung verschiedener Stämme nicht vorhanden, obwohl seine Städte durch Römische Legionen begründet waren. Es nahm aber merkwürdiger Weise das Romanische Element mit solcher Selbstvergessenheit und Nichtachtung seiner volksthümlichen Kraft, Sitte und Ueberlieferung in sich auf, daß es endlich seine Sprache gefährdete und sein nationales Recht dem Römischen größtentheils opferte. Die Romanischen Völker im engern Sinn, die Italiener, Spanier und Franzosen, haben die Römische Sprache zu eigenthümlichen Idiomen umgebildet. Das Mittelglied zwischen dem Altrömischen und diesen individuellen Ausgestaltungen desselben war die lingua rustica, das Latein, wie die Bauern es sprachen. England ist entschieden germanisch geworden, indem es das Römische und Keltische Element überwunden hat. Deutschland hat nach langem Ringen sich auch wieder in sich zurückgenommen, aber es hat unaufhörlich den Hang zur Nachbildung des Romanischen Ideals, gegen dessen phantastischen Glanz es

seine eigene Sitte, Sprache und Kunst stets herabzusetzen geneigt ist. Hierin liegt der Grund, weßhalb wir es, obwohl es weder der Abstammung noch der Sprache nach direct dem Romanischen Kreise zugehört, doch seiner Tendenz nach, demselben bis dahin einreihen müssen, wo es durch die Reformation sich an das Selbstbewußtsein seiner Eigenthümlichkeit wieder erinnert. Um seine Entfremdung an das Romanische erklärlicher zu finden, müssen wir allerdings nicht übersehen, daß in diesem durch die Gothen, Lombarden, Burgunder, Franken und Angeln überall auch ein Germanisches Moment mitgesetzt war.

Der Proceß, welchen das Romanische Ideal der Ritterlichkeit durchlief, ist in seinem universellen Inhalt durch die Grundanschauung der Römischen Kirche vom Opfertode Christi, in seiner Form durch die subjective Unendlichkeit bedingt, welche wir als das Wesen des Gemüthsideales der barbarischen Uebergangsvölker der Kelten, Slaven und Germanen kennen gelernt haben. Durch diesen Factor ging das Romanische ins Romantische über. Es unterschied sich:

1) die Poesie der Römischen Kirche, die überall, wo sie erobernd vordrang, die Lateinische Sprache zu ihrem Organ machte.

2) Die ritterliche Romantik der Französischen Poesie. Sie war eine sehr consequente Entwicklung, was sich darin kund gibt, daß sie die verschiedenen Gattungen der Poesie mit Klarheit und Vollständigkeit in einer Weise durchbildete, wie wir seit den Indern und Hellenen kein ähnliches Beispiel haben. Lyrik, Epik und Dramatik folgten sich einander und mit der letztern centralisirte sich die Kunstpoesie in Paris, wie einst die Hellenische in Athen. Die Französische Nation hat alle Stoffe, alle Richtungen, alle Formen, die wir christlich-romantisch nennen, zuerst in einer modernen Sprache hervorgebracht und mit dieser riesenhaften Thätigkeit sich jenen Primat erschaffen, den sie noch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts in Anspruch nehmen durfte.

Deutschland hat mit Begierde alles Französische in sich aufgenommen. Ueberall stoßen wir in der Poesie seines christlichen Mittelalters auf Wälsche Quellen. Das Uebersetzen Fran-

zösischer Vorbilder war bis auf Volksbücher hinunter an der Tagesordnung. Zuweilen war die unmittelbare Quelle eine Niederländische, Blämische, aber dann hatte diese wieder das Wälsche Original hinter sich. Deutschland entbehrte jedoch, obwohl es oder vielmehr weil es einen Kaiser hatte, der Centralisirung und so konnte sich doch neben der aristokratischen Verausländerung ein ächt Deutscher Kern mit der Fähigkeit der Reaction erhalten.

Spanien hingegen begründete seine Romantik in ganz eigenthümlicher Energie, weil es den Kampf mit den Sarazenen und alle Wunder des Morgenlandes nicht erst in weiter Ferne zu suchen hatte, vielmehr die Reinheit des christlichen Glaubens und des Germanischen Blutes gegen die unmittelbare Gegenwart der Araber schützen mußte. Es hat daher von der Französischen Epik gar nichts in sich aufgenommen, von der Provençalischen Lyrik aber nur die höfische Feinheit als Vorschule zur Aneignung der Italienischen Kunstpoesie. Auch sein Drama hat es selbstständig erzeugt. Die Ritterlichkeit, die bei ihm unaufhörlich reelle Opfer heischte, konnte sich nicht in einen solchen Luxus rein phantastischer Empfindungen und Vorstellungen verlieren, als die Träumerei Französischer und Deutscher Dichter. Der Campeador Cid ist eine markige Heldengestalt, die im Strahl der geschichtlichen Sonne nicht, wie die Ritter der Tafelrunde und des Grals, sich in Nebel auflöst. Von Artus wissen die Spanischen Romanzen so wenig, als vom Gral, obwohl die Burg des letztern, Montsalvatsch, von der Sage sogar nach Spanien verlegt wird.

3) Die nationale Individualisirung der ritterlichen Romantik bei den Italienern im Ideal der Liebe, bei den Spaniern im Ideal des Glaubens, bei den Franzosen im Ideal der Ehre, das sich aber ganz nach Außen wendet und die Form der novantiken Schönheit annimmt. Ehre erkannte auch das Italienische und Spanische Ritterideal als oberste formale Regel an, bei dem Französischen verschmolz sie aber ganz mit dem guten Ton, mit dem weltmännischen Anstand, mit den adligen Manieren, die jedoch merkwürdig genug jetzt die Helden der Griechen und Römer zu ihren Musterbildern machten. Diese Individualisirung unterscheidet sich von dem allgemeinen Gährungsproceß der ritterlichen Romantik, an welchem die Ita-

liener sich wenig betheiligt hatten. Sie waren damals wesentlich Republicaner. Erst als die Republiken zu Grunde gingen, als sich kleine Höfe bildeten, nahmen die Italiener auch das Ritterthum als eine sociale Form in sich auf. Der Schwerpunct der Ritterlichkeit hatte bei Italien theils im Papstthum gelegen, theils in der antik gedachten Aufopferung für das städtische Gemeinwesen. Es erhob durch seine antike Bildung das romantische Ideal zur Vollendung der Formschönheit. Die Folge hievon war, daß sowohl die Spanier als die Franzosen die Formen der Italienischen Kunstpoesie nachahmten und daß diese Nachahmung bei den Franzosen die Nachahmung der antiken Poesie selber vermittelte. Aus derselben ging dann jene Theorie der classischen Dichtung hervor, welche nicht nur die Französische Kunst, sondern durch diese wiederum die ganze Europäische fast anderthalb Jahrhunderte beherrschte.

A.

Die kirchliche Hymnik, Epik und Satire.

Die Römische Kirche arbeitete sich unter den politisch-verworrenen Verhältnissen des Abendlandes mit heroischem Muth, mit kluger Umsicht und siegreicher Beharrlichkeit empor, zu einer noch umfassendern und intensivern Weltherrschaft aufstrebend, als das alte Rom. Anfänglich war sie in geistiger Bildung von der Byzantinischen Kirche abhängig, aber ein Arnobius, Lactantius, Tertullianus, Augustinus, Hieronymus machten sie auch in dieser Beziehung selbstständig. Der Gang ihrer Entwicklung spiegelte sich in der Lateinischen Poesie, in deren Versen sie ihre Bangen im Kampf und den Triumph ihres Sieges ausdrückte.

Hilarius, um 350 Bischof von Poitiers, hatte als Verbannter durch seinen Aufenthalt im Orient die dortige Hymnik kennen gelernt, führte von dort zuerst die große Doxologie ein und dichtete Hymnen in vierzeiligen und achtsylbigen Versen, welche die Grundlage der Römischen Hymnik wurden. Ambrosius, Bischof von Mailand, schloß sich ihm an. Er war 340

geboren, Sohn eines Römischen Statthalters in Trier, und verwaltete vor seinem Bisthum die Provinz Ligurien. In der großen Bedrängniß, worin er mit seiner Gemeinde gerieth, führte er den Gemeindegesang ein, verwendete dazu Psalmen, Nachbildungen Byzantinischer Hymnen und eigene Gedichte, wie das: Te Deum laudamus und das: Veni redemtor gentium. Er starb 397. Daß die Lateinische Hymnik von der Griechischen zunächst Vieles aufnahm, ist durch die Nachweisungen zweifellos, welche Mone zu seinen: Lateinischen Hymnen des Mittelalters gegeben hat, deren erster Band, Stuttgart 1853, Hymnen an Gott und die Engel enthält. — Aurelius Prudentius Clemens aus Spanien, früher Advocat und Staatsmann, gest. 405, dichtete Hymnen, die sich vorzüglich durch Innigkeit auszeichnen, wie das schöne Lied: Jam moesta quiesce querela. — Paulinus von Perigueux beschrieb in Hexametern in 6 Büchern das Leben des heiligen Martinus. — Pontius Meropius Paulinus, Bischof von Nola, gest. 431, hinterließ 34 Gedichte in der Manier des Ausonius, dessen Schüler er war. — Claudius Mamertus in Vienna um 443 verfaßte einen Hymnus vom Leiden Christi und ein Gedicht: contra varios errores. — Cölius Sedulius, vielleicht ein Irländer, im fünften Jahrh. stellte sich in seinen Hymnen, in seinem Exhortatorium und in seinem Carmen paschale, durch Innigkeit der Empfindung und Schönheit der Diction dem Prudentius an die Seite. — Prosper von Aquitanien, gest. 455, hinterließ ein dogmatisches Gedicht von der Gnade. — Ob von dem geistreichen, elegischen Commonitorium ad paganos in zwei Büchern, das der Sprache und dem Gedankenkreise nach in diese Zeit fällt, Orientius, Bischof von Ausch, der Verfasser sei, ist zweifelhaft. — Ganz vortrefflich sind 24 Gedichte des Galliers C. Sollius Sidonius Apollinaris geb. 428, gest. 488.

Eine eigenthümliche Erscheinung sind die fünf Bücher:

De consolatione philosophiae

von A. M. Torquatus Severinus Boethius. Er war eine Zeit hindurch Minister Theodorichs des Großen und einer

der trefflichsten, rechtschaffensten Männer. Theodorich wurde gegen ihn im Alter mißtrauisch und ließ ihn nach langer Gefangenschaft 524 oder 526 hinrichten. Boethius hatte in Athen unter Proklos Philosophie studirt. Im Kerker schrieb er jene 5 Bücher vom philosophischen Trost. Verse in allen möglichen Metren und Prosa wechseln darin mit einander ab. Die Versa athmen den Geist Horazischer Humanität; die Prosa erinnert im Inhalt an das Encheiridion des Stoikers Epiktetos. Die darin niedergelegten Betrachtungen über das menschliche Leben, die mit der Schwermuth kämpfende, zur Hoffnung sich aufringende Gesinnung, die Popularität der Phantasie und die Wärme des Colorits haben in Vereinigung mit einem correcten Ausdruck diese philosophischen Trostgründe zu einer Brücke von der abwelkenden antiken Welt zur aufblühenden christlichen gemacht. Sie wurden in alle Europäischen Sprachen übersetzt, in's Angelsächsische von König Aelfred, in's Englische von Chaucer und später von Ridpath, in's Althochdeutsche zu Anfang des eilften Jahrh. nebst einer Erläuterung (herausgeg. von Graff, Berlin 1837), in's Französische von Jean de Meun, in's Italienische von B. Varchi, in's Spanische von Ant. de Ginebreda, in's Holländische von einem Ungenannten, in's Deutsche von Freytag (Riga 1794) und von Rosenroth. Thomas von Aquino schrieb einen eigenen Commentar darüber. Genug, sie sind auch eines jener Weltbücher, die eine bestimmte Situation des Gemüthes für immer ausgedrückt haben und deshalb von den spätern Geschlechtern immer von Neuem gelesen werden. Die dialogische Form — Boethius unterhält sich in den Prosaabschnitten mit der Philosophie — sagte dem Mittelalter besonders zu.

M. Felix Ennodius aus Arles, geb. 473, gest. 521, war in seinen Hymnen und Epigrammen dunkel und übertrieben, A. E. Avitus, als Bischof von Vienna 525 gest. schwülstig in seinen didaktischen Gedichten; Dracontius von Toledo im sechsten Jahrh. in seinem Hexaëmeron trübe, das daher von Eugenius, Bischof von Toledo, gest. 657, umgearbeitet wurde. Glücklicher war der Mailänder Arator, gest. 556, mit seiner hexametrischen Umschreibung der Geschichte und der Briefe der Apostel. — Der Afrikaner Fl. Cresconius Corippus um 570

ſchrieb einen Panegyrikus auf den Kaiſer Juſtin II. und ein hiſtoriſches Epos vom Kriege, den 550 Patricius gegen die Mauren in Africa führte: Johannidos seu de bellis Lybicis Libb. VII. — Die Hymnen, Elegien und Gelegenheitsgedichte des fruchtbaren Italieners Venantius Fortunatus, der um 600 ſtarb, verſtoßen oft nicht nur gegen den guten Geſchmack, ſondern auch gegen Grammatik und Proſodie.

Da die Hymnik mit dem Kirchenjahr und den Tagzeiten, mit dem Cultus und der kirchlichen Muſik eng verbunden war, ſo machten die Reformen, denen der Papſt Gregor I. oder der Große, geb. 540, geſt. 604, den kirchlichen Chorgeſang, die Lateiniſche Sprache als officielles Organ des Cultus und die Abendmahlsliturgie durch ſeinen Meßkanon unterwarf, auch für die Hymnenpoeſie Epoche. Gregor hatte den Griechiſchen Kirchengeſang genauer kennen gelernt, als der Papſt Pelagius ihn 579 nach Konſtantinopel ſandte, vom Kaiſer Beiſtand gegen die Longobarden zu erbitten. Einige Hymnen verbreiteten ſich nicht nur durch die ganze Lateiniſche Kirche, ſondern gingen auch ſpäter mittelſt Ueberſetzung in die Deutſche Kirche über; nach einem Griechiſchen Abendhymnus von einem Ungenannten im achten Jahrh. das Lied: o lux beata trinitas; aus derſelben Zeit von einem Ungenannten der Oſterhymnus: Vita sanctorum; aus derſelben Zeit von einem Ungenannten das berühmte Abendlied: Christe, qui lux es et dies; ebenſo das: Veni creator spiritus; von Robert, dem Könige von Frankreich, um 1000 der beliebte Pfingſtgeſang: Veni sancte spiritus Et emitte caelitus; von einem Ungenannten aus dem eilften Jahrh. die Pfingſtantiphonie: Veni sancte spiritus, Reple etc.; von Bernhard von Clairvaux ſt. 1153, das: Jesu dulcis memoria; von dem Italieniſchen Minoritenmönch Thomas von Celano um 1250 das ſchauerliche: Dies irae, dies illa; von einem Ungenannten aus dem vierzehnten Jahrh. das Himmelfahrtslied: coelos ascendit hodie, und ebenſo: Spiritus sancti gratia. (Bunſen, Verſuch eines allgemeinen evangeliſchen Geſangbuchs, Hamburg 1833, 848). Andere vortreffliche Hymnen, wie die des Thomas von Aquino auf das Myſterium des Frohnleichnamfeſtes, wie das Stabat mater des Mönchs Jacoponus,

wie das des Cardinals P. Damiani (gest. 1072) nach dem Vorbild der Johanneischen Apokalypse über die Freuden des Paradieses u. a. blieben ihrer Natur nach innerhalb der Lateinischen Kirche. — Deutsche Uebersetzungen der schönsten Hymnen haben Silbert in seinem: Dom heiliger Sänger, und Fortlage in einer Auswahl der vorzüglichsten Hymnen gegeben. Der letztere hat auch in seinen Vorlesungen über die Geschichte der Poesie, 1839, 151—161 eine unübertreffliche Charakteristik der christlichen Lyrik gegeben und dabei bemerklich gemacht, wie die nachdenkliche Sinnigkeit des Platonismus, der heftige Affect der Psalmen und die Transcendenz der Apokalyptischen Visionen mit ihren überirdischen Schrecken und Entzückungen sich darin vereinen. Fortlage erkennt aber an, daß die Hymnik der Griechischen Kirche zuerst Platonische Ekstase, Pindarischen Schwung, Hebräischen Klag- und Jubelton, Christliche Apokalypse eigenthümlich gemischt habe. Den Charakter der entzückten Freude über die Versöhnung der Welt findet er am reinsten in dem Hymnus ausgedrückt, mit welchem Methodius, Bischof von Patara, sein: Gastmahl der zehn Jungfrauen beschließt. Damiani's Hymne auf die Freuden des Paradieses führt uns in das neue Jerusalem als eine Stadt aus Edelsteinen, deren Straßen mit reinem Golde belegt sind. Umher grünen die Wiesen und Bäche Honigs fließen dahin. Ein purpurner Rosenflor erzeugt ewigen Frühling, Lilien schimmern, es glüht der Safran, es schwitzt die Balsamstaude, der Liquor der Arome duftet und in grünen Wäldern hängen nie welkende Früchte. Es ist dabei ein steter Tag, denn das Lamm ist dieser Stadt nie untergehendes Licht. Auch die Heiligen strahlen selbst jeder gleich der Sonne, sie schauen die gegenwärtige Wahrheit und erfreuen sich ihrer Willensreinheit, denn der Untergang ist untergegangen und die Verderbniß ist verdorben; der Unsterblichkeit Jugendstärke hat des Todes Recht verschlungen. Sie sehen tief unter ihren Füßen die Maschine des Weltalls sich bewegen, die Sonne, den Mond und die kugelförmigen Planeten.

Die Alliteration und der Reim der Volksdichtung konnte nicht umhin, die Lateinische Poesie der Kirche zu afficiren. Es entstand hieraus insbesondere der Leoninische Vers, zuerst ver-

einzelt im 9. Jahrh., sehr häufig seit dem zwölften Jahrh. Er bestand in Hexametern und Pentametern, die in der Mitte und am Ende gereimt waren, wodurch das elegische Distichon also in vier Abschnitte zerlegt wurde. Der Name soll nach Einigen von Papst Leo IV., richtiger aber wohl von dem Pariser Canonicus Leonius, der 1187 st., abgeleitet werden, sofern dieser ihm die Vollendung gab. Die Dichter, die wir zunächst zu nennen haben, sind keine besondern Künstler gewesen, allein sie sind doch für ihre Zeit nicht unwichtig, theils wegen der Gegenstände, welche sie darstellten, theils wegen der Form, die sie durch Erneuung wenigstens erhielten. Karl der Große zog den Theodulphus aus Italien an den Fränkischen Hof und machte ihn zum Bischof von Orleans, wo er 821 st. Er hinterließ 6 Bücher Hymnen und Epigramme. — Ermoldus Nigellus, Abt zu Aniane, beschrieb in trockenen Distichen um 834 das Leben Ludwigs des Frommen in 4 Büchern. — Der nicht weiter bekannte Paderborner Mönch Poeta Saxo schrieb gegen Ende des neunten Jahrh. 5 Bücher Annalen von den Thaten Karls des Großen, Excerpte aus den Annalen und der Biographie Eginhards, Buch 1—4 im heroischen, Buch 5 im legischen Metrum.

Hroswitha.

Als eine in dieser Zeit ganz isolirt dastehende Erscheinung muß Hroswitha, d. h. auf plattdeutsch: Weißrose, genannt werden. Sie hieß eigentlich Helene von Rossow, stammte aus einer vornehmen Sächsischen Familie und war unter einer Aebtissin gleiches Namens Nonne im Braunschweigischen Kloster Gandersheim um 984, eine Schülerin der Richardis und Gerberga daselbst, Enkelinnen des Kaisers Otto I. An die Gerberga richtete sie einen Panegyrikus von den Thaten Otto's I. und beschrieb auch die Stiftungsgeschichte ihres Klosters. Aber ihren literarischen Ruf verdankte sie dem Gedanken, zur Erbauung der Nonnen Dramen in der Manier des Terenz zu schreiben, um ihnen die Lectüre des wirklichen Terenz, den man der Anmuth der Rede halber nur zu häufig lese, überflüssig zu machen. In

dieſer Erklärung liegt wohl ſchon, daß ihre Dramen nur Leſedramen ſein ſollten, denn wenn auch am Hof des Frankenkönigs Chilperich die Facteurs oder Fatiſten Gedichte, die ſie Faits nannten, mit Pantomimen und Chorgeſängen vortrugen; wenn auch Karl der Große in ſeinen Capitularien V, c. 388 bei Prügelſtrafe oder Verbannung verbot, daß Schauſpieler in prieſterlichen oder klöſterlichen Gewändern erſchienen (Gräſſe, Mittelalter I, 1, 370); ſo war doch an eine eigentlich theatraliſche Aufführung noch nicht zu denken. Aber der Verſuch Hroswithas iſt ſchon deshalb ſo wichtig, weil er ſo lange der einzige blieb und weil er den Spätern den Terenz vor dem Plautus empfahl. Aus dieſem Grunde mag es erlaubt ſein, zur nähern Charakteriſtik ihres Verfahrens den Inhalt ihrer ſechs Komödien anzugeben. 1) Gallicanus in 2 Acten enthält die Bekehrung des Feldherrn Gallicanus und ſeinen Märtyrertod unter Julianus Apoſtata. 2) Dulcitius in 1 Act enthält das Märtyrerthum der heiligen Agape, Chionia und Irene. Der Statthalter Dulcitius kommt, von Liebe entflammt, Nachts zu ihnen. Allein ſowie er eintritt, verliert er den Verſtand und umarmt und küßt ſtatt der Jungfrauen Töpfe und Pfannen, ſo daß er im Geſicht ganz ſchwarz wird. Ergrimmt darüber gibt er ſeinem Unterbefehlshaber Siſinnius Vollmacht, die Jungfrauen zu entehren und zu beſtrafen. Aber auch dieſer ſieht ſich vielfach getäuſcht und gebietet endlich, die erſten beiden zu verbrennen und die letzte zu erſtechen. 3) Callimachus in 1 Act. Callimachus liebt die Druſiana. Aus Gram und Abſcheu vor einer unzüchtigen Liebe ſtirbt ſie, aber ſelbſt nach ihrem Tode verehrt er ſie mehr als billig. Zur Strafe dafür tödtet ihn der Biß einer giftigen Schlange. Allein auf das Gebet des Apoſtels Johannes wird er ſowohl als die Druſiana vom Tode wiedererweckt, worauf beide bekehrt fortan ein heiliges Leben führen. 4) Abraham, in 1 Act, ſtellt die Bekehrung der Nichte des Einſiedlers Abraham von Chidane dar. Dieſe Maria hatte ſchon zwanzig Jahr als fromme Einſiedlerin gelebt, ward dann von einem verkleideten Mönch verführt, kehrte in die Welt zurück und führte mit andern Buhldirnen ein laſterhaftes Leben, bis Abraham in Geſtalt eines Wollüſtlings ſie beſucht und wieder bekehrt. 5) Paph-

nutius in 1 Act läßt den Einsiedler Paphnutius unter der Maske eines Lüstlings die Buhldirne Thais aufsuchen und bringt es bald dahin, daß sie sich fünf Jahr lang in eine Zelle einschließt, ihre Sünden durch Fasten und Beten zu büßen. Am funfzehnten Tag nach ihrer völligen Versöhnung mit Gott entschläft sie selig in Christo. 6) Fides, Spes und Charitas in 1 Act. Diese Jungfrauen werden von ihrer Mutter Sapientia ermahnt, in der Christenverfolgung unter Hadrian lieber Alles, selbst den Tod, zu dulden, als Christo untreu zu werden. Sie thun dies auch. Ihre Mutter sammelt ihre Gebeine, bestattet sie zur Erde und stirbt auf dem Grabe der frommen Töchter. — Diese Dramen, die zwar Komödien betitelt sind, aber nichts weniger als Lustspiele enthalten, sind in Prosa verfaßt. Ob die Bekehrungs- und Verführungsscenen in denselben nicht gefährlicher für die Phantasie der Klosterschwestern waren, als die Dramen des Terenz, ist sehr die Frage, zumal die Bösewichter gerade mit kräftigen Farben gemalt sind. Immerhin setzt es eine hohe Bildung der Nonnen voraus, daß man für nöthig fand, ihnen einen christlichen Terenz zu geben und daß Gerberga und der Kaiser Otto II. die Hroswitha selber zu ihren Compositionen aufforderten. Uebrigens wurde die Andria des Terenz im eilften Jahrh. von Notker übersetzt, hat sich aber nicht erhalten. (Die Werke der Hroswitha wurden von Celtes 1501, von Schurzfleisch 1707 herausgegeben. Merkwürdig kann für uns Deutsche die Begeisterung sein, mit welcher ein Franzose sie neuerdings edirt und übersetzt hat: Charles Magnin, Théâtre de Hroswitha, religieuse Allemande du X siècle, traduit en français avec le texte revu sur le manuscrit de Munich. Paris 1845. Hierauf folgte eine Deutsche Uebersetzung von Bendixen, Altona 1850—53.)

Walafried Strabus oder Strabo aus Schwaben, geb. 807, gest. 849, der zu Fulda, St. Gallen und zuletzt als Abt in Reichenau lebte, dichtete Hymnen und eine artige Beschreibung seines Gartens, der darin von ihm gepflanzten Kräuter und ihrer Anwendung in Krankheiten: hortulus. Wandelbart, ein Mönch zu Prünn um 850, Rhabanus Maurus, geb. 776, gest. 856, Erzbischof zu Mainz, Florus aus Lyon, gest. 860, Milo,

ein Benedictiner zu St. Amand, geſt. 872, Waldramm, Biſchof von Straßburg, geſt. 906, Radbod, Biſchof von Utrecht, geſt. 917, Gerbert aus der Auvergne, als Pabſt Sylveſter II, geſt. 1003, Abbo von Fleury, ein Benedictiner, Ascelinus Adalbero, 1030 als Biſchof von Laon geſt. und A. dichteten Hymnen, Elegien, Legenden, Gelegenheitsverſe, oft in's Spieleriſche verfallend, wie Hucbaldus, ein 932 zu St. Amand geſt. Benedictiner, der eine Ecloga in laudem calvorum ſchrieb, worin jedes Wort mit einem C. anfing. Von den urſprünglichen 300 Verſen ſind jedoch nur noch 151 übrig. Etwas tändelnd, aber im Allgemeinen zart und anmuthig ſind die Hymnen der Aebtiſſin Herrad von Landsperg zu St. Odilien im Elſaß aus dem zwölften Jahrh., einer höchſt gebildeten Dame, die für ihre Nonnen eine Art Encyklopädie: Hortulus deliciarum verfaßte. (Herausgeg. von C. M. Engelhardt, Stuttgart 1818; vorzüglich intereſſant durch die mitgegebenen Zeichnungen.) — Guilielmus Apulus ſchrieb in Hexametern 5 Bücher de rebus gestis Normannorum in Sicilia, Apulia et Calabria, die bis zum Tod Roberts Guiscard 1085 reichen; der Biſchof Rupert von Bamberg ein Gedicht de bello ab Henrico IV imperatore contra Saxones suscepto. — Marbodus, geb. 1055, als Biſchof von Rennes 1123 geſt. verfaßte ein Lehrgedicht über die Edelſteine und deren geheime Kräfte: liber de gemmis (de lapidibus pretiosis.), das ſchon durch ſeinen für das Mittelalter ſo intereſſanten Stoff, außerdem aber durch Sachkenntniß und gute Darſtellung ſich empfahl. — Laurentius von Verona um 1115 ſchrieb im heroiſchen Metrum ein hiſtoriſches Gedicht: rerum in Majorica Pisanorum Libb. VIII. — Die Richtung, welche Priscianus ſchon im ſechsten Jahrh. als Grammatiker dem Lehrgedicht gegeben hatte, dauerte in Verſen über die Orthographie und dergl. noch immer fort; als Schulbücher wurden aber beſonders die Gedichte des ausgezeichneten Biſchofs von Tours, Hildebert, der 1132—36 ſt., gebraucht: de urbis Romae ruina, mathematicus, physiologus (von der Natur und dem Charakter der merkwürdigſten Thiere), de suo exilio, de excidio Trojae, de creatione mundi, am meiſten aber ſeine Fabeln. Die Fabeln des Phädrus waren von einem nicht weiter

bekannten Romulus in Prosa, 80 an der Zahl, nacherzählt und in dieser Gestalt hauptsächlich benutzt. Wie sich die Rhythmi fabularum des St. Galler Abtes Baldo aus dem achten Jahrh. und 95 Fabeln eines Cyrillus, den die Slavischen Literatoren als den bekannten Begründer des Christenthums bei den Slaven in Anspruch nehmen, dazu verhalten, bedarf noch näherer Untersuchung. Die erstern sind ungedruckt, die zweiten gedruckt (Cyrilli apolog. moral. ed per B. Corderium, Viennae, 1630.) Hildebert brachte 60 Fabeln des Romulus in Distichen. Er ist der sogenannte Anonymus Neveleti, der zuerst 1610 gedruckt ward.

Abeillard, der romantische Scholastiker.

Abälard, eigentlich Abeillard, geb. 1079, gest. 1142, ist eben so bekannt, als seine schöne und geistreiche, gelehrte und edle Geliebte, Heloise, da sich uns noch die Briefe der Liebenden erhalten haben. Ebenso bekannt ist das Unglück des Philosophen, daß der Canonicus Fulbert, der Oheim Heloisens, ihn wegen seines Umgangs mit seiner Nichte meuchlerisch überfallen und castriren ließ. Die Würdigung der philosophischen Größe Abälards gehört nicht hieher, wohl aber die Erinnerung daran, daß er, ein Nordfranzose, Liebeslieder dichtete und in Musik setzte, die zu den schönsten ihrer Zeit gerechnet und als Volkslieder gesungen wurden, weshalb man annehmen muß, daß sie in Romanischer Sprache verfaßt waren. Leider hat sich von ihnen nichts erhalten. Lateinische Klagelieder, die unter den symbolischen Personen Abrahams und Hagars, Jakobs und seiner Söhne, der Jungfrauen Israels über die Tochter Jephta's (Heloisen's), Israels über Simson, Davids über Abner und über Saul und Jonathan, Abälards unglückliche Liebe in trochäischen Tetrametern feiern, haben sich im Vatican gefunden (C. Greith: Spicilegium Vaticanum, Frauenfeld 1838, wo 123—131 diese 6 Planctus abgedruckt sind, anfangend mit der Klage der Tochter Jakobs, Dinah.). Der schöne Wechselgesang Heloisens und ihrer Klosterschwestern am Grabe Abälards zu Paraklet: Requiescat a labore Doloroso et amore etc. hat sich auch erhalten. (Im Original und in Deutscher Uebersetzung in M. Carriere Abälard und Heloise.

Ihre Briefe und Leidensgeschichte, übersetzt und eingeleitet. Gießen 1844, XCVI, sqq.)

Wir sind immer der annalistischen Chronologie gefolgt, ohne auf den Unterschied der Nationen zu achten, da die Kirche über sie alle hingriff und ihre Sprache, die Lateinische, eine ideell in sich abgeschlossene Welt möglich machte. Die Geistlichen bewegten sich daher auch in ihrem Leben durch alle Nationen. Wenn wir aber bisher Hymnen, Legenden, Bibelparaphrasen, Lehrgedichte und historische Gedichte als die vorzüglich behandelten Gattungen trafen, so sehen wir vom zwölften Jahrh. an auch die Satire häufig auftreten. Bernhard aus Morlas, ein Benedictiner, zu Clugny, schrieb eine geistreiche Satire: de contemtu mundi. Nigellus Wireker, ein Mönch zu Canterbury, der nach 1200 st., dichtete die treffliche Satire: Brunellus seu Speculum stultorum (Narrenspiegel). Brunellus ist der Name, den er dem Esel gibt. Henricus aus Settinello um 1192 verfaßte ein ausgezeichnetes elegisches Gedicht: de diversitate fortunae et philosophiae consolatione, eine würdige Fortsetzung der Richtung des Boëthius. Die heitern Lieder des Oxforder Archidiakonus Gualterus Mapes spotteten derb und geistvoll über die Verderbtheit des Klerus. Den Balladenton traf er sehr glücklich und sein launiges Trinklied: Mihi est propositum, in taberna mori, hat sich bis heute lebendig erhalten. Bernhardus Geystensis schilderte in einem metrischen Dialog: Palponista, die Verderbtheit des Hoflebens, das Unglück der Fürsten und der Hofleute. Der als Philosoph vornämlich berühmte Alanus ab Insulis (Ryssel), geb. 1114, gest. 1203, entwarf in seinem: Anticlaudianus in 9 Büchern, das Bild eines vollkommenen Mannes nicht ohne Glück. In seinem aus Vers und Prosa gemischten Werk: Planctus naturae, eiferte er nachdrücklich gegen die Verderbtheit der Menschen, namentlich gegen die Sodomiterei. Balthasar Costa, als Pabst Johann XXII. (1316—34), verfaßte ein schönes Gedicht: de varietate fortunae.

Die historische Epik hatte allerdings keinen sonderlichen Kunstwerth, sondern mehr eine nur materielle Bedeutung, war aber der wundersüchtigen Legende gegenüber sehr wichtig. Zu den Arbeiten des Nigellus, Poeta Saxo, Guilielmus Apulus,

Rupert und Laurentius gesellten sich im zwölften Jahrh. die beiden Epen des Deutschen Mönchs Günther, der in seinem Solymarius den Kreuzzug Kaiser Konrads I, und in seinem Ligurinus in 10 Büchern die Geschichte Friedrichs I. mit Benutzung der historischen Schriften Radevichs und Otto's von Freysingen behandelte. Das letztere Gedicht wurde seines guten lateinischen Ausdrucks halber im sechszehnten Jahrh. oft zum Schulgebrauch verwendet. — Guilielmus Brito aus der Bretagne, gest. 1223, beschrieb nach Rigord die Geschichte des Königs Philipp August in 12 Büchern. — Albertus Mussatus, 1261—1330, der große Geschichtschreiber Padua's, dichtete auch ein Epos in 3 Büchern von der Belagerung Padua's durch den Can grande. Er ist außerdem für uns dadurch merkwürdig, daß er zwei Trauerspiele mit Chören: Eccerinis und Achilleis verfaßte. In dem erstern behandelte er die Geschichte Ezzelin's. — Philipp Gualter aus Lille, Dompropst zu Doornik mit dem Beinamen Castilionäus, gest. 1201, bearbeitete die Geschichte Alexanders des Großen nach dem Curtius in 10 Büchern mit so gewandter Sprache, daß man sein Epos seit dem des 13. Jahrh. oft der Virgilianischen Aeneis zum Schulgebrauch vorzog. — Die Geschichte des Trojanischen Krieges fehlte natürlich nicht in diesen Versificationen. Wir haben schon Hildeberts Gedicht de excidio Trojae genannt. Am Ende des zwölften Jahrh. verfertigte Pindarus Thebanus, wahrscheinlich ein Engländer, einen Auszug aus der Ilias in Hexametern: Epitome Iliados Homericae oder auch: de bello Trojano schlechtweg. Josephus Iscanus aus Devon, gest. n. 1210, beschrieb den Trojanischen Krieg in 6 Büchern nach dem apokryphischen Werke des sogenannten Dares Phrygius. Im Homer selber wird ein Phrygischer Priester Dares erwähnt. Ihm wurde eine Geschichte der Zerstörung Troja's zur Zeit Konstantins untergeschoben, indem man den bekannten Cornelius Nepos als den Uebersetzer derselben in's Lateinische fingirte. Diese Schrift: de excidio Trojae, hatte noch eine andere länger und besser geschriebene neben sich, welche man dem Dictys Cretensis beilegte, der den König Idomeneus von Kreta nach Troja begleitet haben und dessen Grab unter der Regierung des Nero durch ein Erdbeben

geöffnet sein sollte. Hier sei ein Kästchen zum Vorschein gekommen, welches eine mit Punischen Buchstaben Griechisch geschriebene Geschichte des Trojanischen Kriegs enthalten habe. Diese sei von einem gewissen Cupraxis dem Kaiser Nero übergeben und von Septimius unter Konstantin in's Lateinische übertragen: Libri VI de bello Trojano. Nach dem Dares und Dictys schrieb dann Guido von Colonna zu Messina 1287 in Prosa ein vielbenutztes romanhaft gehaltenes Werk de bello Trojano. Er hielt beide für glaubwürdiger, als Homer und Virgil. (A. Dederich: Daretis Phrygii de excidio Trojae historia recens. Bonnae 1835. Idem: Dictys Cretensis sive Lucii Septimii ephemeridos belli Trojani Libri III, recens. ibidem 1833.)

Lateinische Vermittelung dichterischer Stoffe.

Hier ist wohl der rechte Ort, um die wichtige Function deutlich zu machen, welche die Lateinische, größtentheils von Geistlichen gepflegte Poesie im Mittelalter zu übernehmen hatte, denn nur durch Beachtung dieser Grundlage kann man dahin gelangen, das Maaß poetischer Productivität in vielen Werken der Nationalsprachen wahrhaft abzuschätzen. Die Geschichte der Sprache hat an denselben oft ein viel größeres Interesse, als die Geschichte der Kunst. Es ist aber erklärlich, daß gerade aus den Anfängen eines Bildungsprocesses auf die Monumente, die er zurückgelassen hat, ein vorzüglicher Werth gelegt wird, weil gewöhnlich, der Natur der Sache nach, aus solchen Perioden nur wenige Reste übrig sind. Nun mußte aber im Abendlande ein sehr bedeutender Theil der Literatur sich lediglich als Uebersetzung aus einer Sprache in die andere verhalten. Es kam hierbei zunächst auf die Aneignung des Stoffs an. Da eine öffentliche Kritik durch den Druck nicht existirte, so wurden die Uebersetzungen oft zu freien Bearbeitungen und der noch unreife Zustand der literarischen Entwicklung nöthigte oft zu Umschreibungen, weil der correlate Ausdruck, den eine Sprache für ein Wort einer andern geben sollte, entweder noch nicht gefunden, oder in ihr gar nicht vorhanden war. Der Gang

des Assimilationsprocesses war nun gewöhnlich der, daß ein Griechisches Original in's Lateinische, die Lateinische Uebersetzung in's Romanische, das Romanische in's Deutsche, Niederländische u. s. w. übertragen ward. In einigen Fällen machte das Arabische oder Persische den Anfang durch Uebersetzung in's Griechische. Die Juden wurden für diesen Fall meistens die Zwischenübersetzer. Sie wurden es aber auch für die Uebersetzung aus dem Arabischen oder Hebräischen direct in's Lateinische. Die Geschichte einer solchen Wanderung eines Stoffs durch verschiedene Sprachen führt in literarhistorischer Beziehung eine unendliche Weitläufigkeit mit sich, zumal die Völker und in den Völkern die verschiedenen Epochen die Namen und die Formen der Sitten bei allen Erzählungen zu verändern pflegen, die nicht durch ihre weltgeschichtliche Auctorität den Namen und die Sitte ausschließend wichtig machen. Alle moralischen Erzählungen und ein Theil der Legenden gehören hieher. Wir haben aber auch gesehen, daß lateinische Prosawerke der Geschichte in Lateinische Verse gebracht wurden. Ebenso wurden sie in Romanische Verse gebracht und man kann manche Kreise der Dichtung fast bis auf die Jahreszahl hin verfolgen, von wo ab sie sich erst eröffneten. Das Werk Galfreds, des Monumetensers, haben wir schon als ein solches kennen gelernt. Vor ihm, bis zur Mitte des zwölften Jahrh., ist von Romanischen Gedichten, welche die Artussage zum Inhalt hätten, keine Spur. Wie sich Galfred zur Artussage, so verhält sich der Pseudoturpin zur Karlssage, der Pseudokallisthenes zur Alexandersage, der Pseudodictys und Pseudodares zur Trojanischen Sage. Wenn man nun in allen solchen Fällen bis auf das Lateinische Grundwerk zurückgeht, so erkennt man, daß die Thätigkeit der Uebersetzer durchschnittlich nur eine formale gewesen ist, die wohl stylistisch, überhaupt sprachlich, eine Bedeutung ansprechen darf, allein nicht als eine besondere poetische Productivität gelten kann. Man vergleiche z. B. Firduſi, Nisami, den Deutschen Pfaffen Lamprecht, den Spanier Lorenzo Segura u. A., so sieht man, wie in der Alexandersage Kallisthenes und seine Lateinischen Bearbeitungen in den Res gestae Alexandri von Julius Valerius und in dem Buch de proeliis mit dichterischer

Diction aufgeschmückt werden, eigentliche Erfindung jedoch nicht vorhanden ist. Lassen sich die Paraphrasten einmal gehen, so ist es oft nicht zum Vortheil der Dichtung, weil sie dann gewöhnlich das Wunderbare durch überflüssige oder gar widersinnige Nebenumstände maaßlos übertreiben. Das Voraus der Deutschen Bearbeitung Lamprechts besteht vor Allem in der Enthaltsamkeit von Zuthaten. (Alexander, Gedicht vom Pfaffen Lamprecht. Urtext und Uebersetzung nebst der vollständigen Uebersetzung des Pseudokallisthenes und umfassenden Auszügen aus den Lateinischen, Französischen, Englischen, Persischen und Türkischen Alexanderliedern von H. Weismann. Frankf. a. Main. 2 Bde. 1850.)

Die Analogie des Kampfes der Griechen gegen die Troer, Alexanders gegen die Perser, mit den Kreuzzügen als einem Kampf des Occidents gegen den Orient, fesselte die Aufmerksamkeit wohl gerade auf diese Sagen. Für das ethische Moment der Odyssee hatte man weniger Sinn. Das Moment des Wunderbaren einer Reise, welche die fernsten Theile der Welt berührt, war in den Zug Alexanders zu den Grenzen der Erde, in seine Erforschung des Meeresgrundes, auf den er sich in einer Taucherglocke hinabgelassen, in seine Beschauung des Weltspiegels u. s. w. aufgenommen und phantastisch überboten. Die kirchliche Legende nahm diese Wunderreise in einer ähnlichen Form in sich auf, wie sie in den Indischen Reisen Sindbads enthalten sind. Es waren dies die Reisen des heiligen Brandanus, welche eine mönchische Zustutzung der antiken Fabelwesen der Greife, des Phönix u. s. w. genannt werden können und von den Irländischen Klosterschulen ausgingen (Greith: Spicilegium Vaticanum, 145 ff. Jubinal: la legende latine de S. Brandaines, Paris 1836. Keller, Altfranzösische Sagen, Tübingen 1840, II, 1—57. Genthe: Deutsche Dichtungen des Mittelalters, Eisleben 1841, I, 337—50.) Im Deutschen wurden die Reisewunder auch mit einer fictiven Geschichte eines Herzogs Ernst von Baiern in Verbindung gebracht, die zuerst Lateinisch vorhanden war, dann in mittelhochdeutschen Reimen bearbeitet und endlich als Volksbuch in Prosa aufgelöst wurde. Der fabelhafte Inhalt ist ganz derselbe, wie bei Alexander und bei Sindbad. — Die Legende wurde auf Grund

der Griechischen Sammlungen des Moschos, des Simeon Metaphrastes u. A. in der Lateinischen Kirche durch die Legenda Lombardica, durch die Legenda aurea des Jakob von Voragine, durch den thesaurus animae u. s. w. centralisirt. Sie trat für die Kirche an die Stelle einer Mythologie und schloß auch, wie schon bei den Byzantinern bemerkt worden, die apokryphischen Evangelien und Apostelgeschichten in sich ein. Die Dichter setzten die Prosa theils in Lateinische, theils in Romanische und Deutsche Verse um. Einzelne Legenden gewannen vor andern ein besonderes Interesse. Die Legende z. B. vom heiligen Georg, die von Kappadocien ausging, mußte dem ritterlichen Sinn vorzüglich zusagen, da ein Drachenkampf und die Befreiung einer Schönen sie nicht blos zu einer Reproduction der antiken Perseussage machte, sondern ihr auch mit der Sigurdsage Aehnlichkeit verlieh. Die Martern, welche der tapfere Georg seines Glaubens halber zu erdulden hatte, waren der specifisch christliche Theil der Sage. Die Legende vom heiligen Sylvester, vom heiligen Josaphat und Barlaam u. s. w. mußten vor Allem dem scholastischen Interesse entsprechen, weil sie die Apologie des christlichen Glaubens gegen andere religiöse Ueberzeugungen enthielten. Die Verherrlichung des Römischen Papstthums in manchen Legenden war wiederum im Interesse des Lateinischen Klerus. Die Legende von Gregor auf dem Steine enthielt zwar auch eine Apotheose des Papstes und seiner unbedingten Macht der Sündenvergebung, allein sie wurde nicht in die gleichsam kanonischen Legendensammlungen aufgenommen (Greith a. a. O. 159), vielleicht, weil sie einen doppelten Incest des Bruders mit der Schwester und des Sohnes mit der Mutter erzählt. Will man eine christliche Oedipodie darin erblicken, welche die freiwillige wie die unfreiwillige Schuld durch aufrichtige Buße als schlechthin überwindlich darstellt, so muß man gestehen, daß in ihr viel mehr Poesie herrscht, als in der Legende vom heiligen Julian, worin die Seite der Oedipussage reproducirt ist, welche den Eltern-mord in sich begreift. Dieser Julian ermordet, weil er unüberlegt seine Gattin des Ehebruchs schuldig wähnt, beide Eltern in seinem Ehebette! Noch andere Legenden suchten vom Jenseits eine genauere Vorstellung zu geben. Schon im zehnten Buch des

Platonischen Staates wird von einem Kappadocier, Namens Er, erzählt, der aus dem Tode wieder erwacht sei und eine Schilderung der Unterwelt gegeben habe. Dasselbe wurde von einem Irischen Ritter Tundalus erzählt, der in einer Vision, während er todt zu sein schien, Hölle, Purgatorium und Paradies geschaut hatte, und, zum Leben zurückgekehrt, die Reisen seiner Seele im Jenseits, nicht ohne bestimmte Anspielungen auf Irische Zustände und Personen, berichtete. (Eine sehr vollständige Uebersicht der kirchlichen Deutschen Poesie durch alle Stufen und Richtungen hin s. in K. Goedeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter, 1—264. Was aber die Umbildung antiker Stoffe in christliche und der christlichen in Deutsche betrifft, so hat diese Untersuchung weitläufig geführt C. L. Cholevius: Geschichte der Deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, Leipzig 1854, I, 59—195.)

Die poetische Phänomenologie mancher legendarischen Traditionen zieht sich durch viele Jahrhunderte hin, indem auch das protestantische Ideal sie noch nach denjenigen Seiten verarbeitete, welche das katholische von sich hatte ausschließen müssen. Es gehört hieher vorzüglich die Geschichte des Theophilus, die abermals in ihrer primitiven Begründung Griechisch ist. Dieser Theophilus soll im neunten Jahrh. zu Adana in Cilicien gelebt haben. Durch den Tod seines Herrn, des Bischofs von Adana, verlor er seine Stelle, gerieth in Noth, verschrieb durch einen Jüdischen Unterhändler dem Teufel seine Seele mit seinem Blute, wenn er ihm bei dem neuen Bischof zu seiner alten Stelle wieder verhelfen wolle, empfand aber bald Reue, klagte der heiligen Jungfrau seine Schuld und bewog sie, dem Teufel seine Verschreibung wieder abzunehmen. Theophilus bekannte seine Sünde vor der versammelten Gemeinde und wies den Vertrag vor. Drei Tage darauf starb er eines seligen Todes. Sein Diener und Freund Eutychianus schrieb 835 diese Begebenheit auf: *μετανοια και ἀνακλησις προς τον κυριον γενομενη ὑπο τινος οἰκονομου ὀνοματι Θεοφιλου*. Paulus Diakonus übersetzte sie in's Lateinische; Metaphrastes nahm sie in seine Legendensammlung auf; Hroswitha und Hildebert von Mans brachten sie in lateinische Verse. Nun trat an die Stelle eines Geistlichen in den Bearbeitungen ein Ritter, wie das Lateinische

Gedicht in 330 Hexametern: Militarius beweis't (Mone: Anzeiger für Kunde des Deutschen Mittelalters, 1834, 266 ff.) Gauthier de Coinsi, der als Prior von Vis sur Aisne 1236 st., übertrug die Legende in französische Reime. Der Trouvère Rutebeuf dramatisirte ein Mirakel daraus (Monmerque et Michel: Theâtre français au moyen age, Paris 1839, 139—56. mit einer Uebersetzung ins heutige Französisch.). In allen diesen Metamorphosen war die Verherrlichung der Wundermacht der heiligen Jungfrau die Spitze, auch noch in einer plattdeutschen Wiedererzählung (Bruns: Romantische Gedichte, Berlin 1798, 296—330.). Von Magie war noch nichts in die Sage eingedrungen, denn der Zauberer der katholischen Kirche war der Italienische Virgil, der als einer der heidnischen Propheten auf Christus galt und der, seiner eigenen Weissage nach, wiederaufgelebt war und in der Römisch Neapolitanischen Volkssage zu einem Mittelpunct vieler seltsamen Zauberwerke ward. Der älteste Anlaß dazu mag vielleicht darin liegen, daß Virgil in seiner achten Ekloge die Pharmakeutria Theokrits nachbildete. Der Thessalische Zaubergesang soll darin die Wünsche der Liebe verwirklichen. Der weitere Grund liegt natürlich in dem hohen Ansehen, das Virgil schon unter den Römern, dann unter den Romanen genoß, so wie darin, daß man die sogenannten sortes Virgilianae zu Orakeln benutzte, als die Bibel zu diesem Zweck verboten war. Der Protestantismus verknüpfte nun mit dem Gottesverleugner, der sich durch einen Vertrag mit dem Teufel verbündet, die Magie. Der Geistliche war zum Ritter, der Ritter zum Zauberer geworden. Faust nahm die Stelle des Theophilus ein. Das protestantische Ideal der Selbstgewißheit erwuchs dann aus dem Dr. Faust allmälig bis zur Titanischen Skepsis des Götheschen Philosophen.

Die kirchliche Legende enthält nun zwar eine unbeschreibliche Mannigfaltigkeit von Charakteren, Begebenheiten und Situationen, allein die sinnliche Seite des Lebens nicht nur, auch die Sünde selber, war doch darin immer nur negativ genommen. Der Kampf mit der Lust, die Ueberwindung der sündlichen Versuchung, das Leiden des Tugendhaften durch die verderbte Welt, endlich die Glorie des Märtyrerthums, war immer ihr Hauptelement. Die

Auffassung des Weltlaufes selber, die Schilderung des Reizes der Sinnlichkeit, der Macht der Verführung, der Schlauheit des Bösen, der List der Leidenschaft, aber auch die Beschreibung männlicher Tapferkeit, weiblicher Standhaftigkeit, edler Treue, zarter Freundschaft, berechtigter und glücklicher Klugheit, wunderbarer Glücksfälle, wurde daher der Gegenstand eines andern Kreises von Erzählungen, die sich nicht scharf gegen die Legende abschlossen, vielmehr öfter mit ihr zusammentrafen, im Allgemeinen aber als pikante Anekdote und Novelle erschienen, wie wir sie in China, Indien, Arabien und Persien schon hinreichend kennen gelernt haben. Hier war der Grundstock orientalisch, die Vermittelung lateinisch. Die älteste der hiehergehörigen Sammlungen ist die disciplina clericalis von einem Juden Moses aus Huesca in Spanien im zwölften Jahrh. Er wurde Christ und bekam von seinem Taufzeugen, dem Könige von Aragon, dessen Arzt er war, 1106, den Namen Petrus Alphonsus. Er selbst sagt ausdrücklich, daß er seinen Stoff aus Arabischen Quellen genommen habe. Die Form der Einkleidung ist die, daß ein Vater seinem herangewachsenen Sohn, den er in die Welt und Freiheit entlassen will, noch einmal gute Lehren, Mahnungen, Lebensregeln, Rathschläge ertheilt und dieselben mit Geschichten belegt. Auf die künstlerische Gestaltung der Schrift hat dies garz keinen Einfluß gehabt. Ihre 39 Abschnitte werfen die verschiedensten Materien planlos durcheinander. (Petri Alfonsi Disciplina clericalis zum ersten Mal herausgegeben mit Einleit. u. Erläuter. von F. W. V. Schmidt, Berlin 1827.). Die disciplina clericalis wurde von einem Unbekannten im dreizehnten Jahrh. in Französischen Reimen unter dem Titel: Castoiement du père au fils nachgebildet. (Herausgeg. von Barbazan, Paris 1760.) Robert v. Blois schrieb in demselben Jahrh. eine Nachahmung für die Frauen: Chastiment des Dames als Theil eines größern Moralgedichtes: Beaudous. — Den Rath eines Königs an einen Ritter kleidete ein Mönch von Tegernsee, Froumund, im eilften Jahrh. viel geistreicher in einem epischen Gedichte ein, welches er in Leoninischen Versen schrieb, wovon sich aber nur Bruchstücke erhalten haben, denen die Herausgeber J. Grimm und Schmeller (Lateinische Gedichte des X.

und XI. Jahrh. Göttingen 1838, 127 ff.) den Namen: Graf Ruodlieb gaben. Ruodlieb, der vor der Uebermacht seiner Feinde zu einem fremden Könige geflüchtet war, wird von der daheim gelassenen Mutter zurückgerufen. Beim Abschied gibt er ihm 12 Lehren: 1) man soll keinem Rothen trauen; 2) nie einen wenn auch schmutzigen Weg verlassen, um dafür über das Saatfeld zu reiten; 3) bei keinem Gastfreund übernachten, der alt ist und ein junges Weib hat, hingegen da einkehren, wo der Mann jung, die Frau alt ist; 4) dem Nachbar, der zum Eggen seines Ackers eine trächtige Stute leihen will, sie nicht gewähren; 5) Verwandte nicht zu oft durch Besuche belästigen; 6) eine Magd, wie schön sie sei, nicht allzu vertraut werden lassen; 7) bei der Wahl einer ebenbürtigen Frau sich von der Mutter nicht einreden, auch die gewählte Genossin sodann nicht Alles wissen lassen; 8) jede Rache über Nacht verschieben; 9) sich mit dem Herrn oder Meister nie in Streit oder Widerspruch einlassen; 10) keiner Kirche, wie eilig auch die Reise sei, vorbeireiten, ohne sich ihrem Heiligen zu empfehlen; 11) nicht widerstreben, wenn man um Christi willen gebeten wird, die Fasten zu brechen; 12) an Saatfeldern, die neben der Heerstraße liegen, keine Gräben ziehen. Diese Einkleidung war offenbar darauf berechnet, in der weitern Geschichte den Helden derselben 12 Abenteuer erleben zu lassen, von denen jedes eine dieser trefflichen Lehren exemplificirte. Dies war also kein blos äußerlicher Zusammenhalt, sondern eine aus der Geschichte des Grafen sich entwickelnde Anordnung, die eine viel größere Kunst erforderte, als wir in ähnlichen Erzählungen von Tausend und Einer Nacht sehen. Ist das Latein auch barbarisch, ist der Ausdruck auch oft leer und breit oder mühsam, so müssen wir doch bedauern, daß uns von den Ausführungen dieses dem Inhalt nach Deutschen Gedichtes, das auch in die Geschichte unserer heimischen Heldensage eingreift, so wenig übrig geblieben ist. Wenn man gefragt hat, wie denn wohl so manche jener Lehren zu einer heroischen Tendenz passen möchten, so muß man bedenken, daß das Gedicht seiner Anlage nach auch komische Auflösungen nicht ausschloß. (Eine Deutsche Bearbeitung hat versucht Simrock in seinem Amelungenlied, III, Stuttgart. 1849.) — Eine zweite dieser Sammlungen ist die mehrerwähnte

Geschichte der sieben weisen Meister. Von Kalilah ve Dimnah unmittelbar hatte, wie bereits früher erzählt worden, ein Jude Johann von Capua eine Lateinische Uebersetzung unter dem Titel: Directorium humanae vitae, alias parabolae antiquorum sapientum, gegeben. Den Syntipas des Andreopulos arbeitete im Anfang des dreizehnten Jahrh. ein Griechischer Geistlicher Moïses unter dem Namen Dolopathos um. Nach ihr fertigte der Mönch Johannes de Alta Silva (Haute Selve im Bisthum Nancy) eine Lateinische Uebersetzung und gab ihr den Titel: Historia septem sapientum Romae. Der Name des Königs und seines Sohnes, so wie der der Philosophen, wechselte in allen diesen Bearbeitungen. Pontianus, Octavianus, Dioeletianus, Erastus u. s. w. gehen durcheinander. Der Trouvère Herbert, der nach Johannes Uebersetzung 1260 eine Französische Bearbeitung in Versen machte, nannte den König Dolopathos von Sicilien und seinen Sohn Lucinien. (Die mehrfach angeführte, ebenfalls nach Johann gemachte sehr treue Uebersetzung in altfranzösischen Versen, die Keller Tübingen 1836 herausgegeben hat, ist eine andere.) — Die dritte hiehergehörige Sammlung ist die der

Gesta Romanorum sc. Imperatorum.

Sie wird gewöhnlich einem Prior im Kloster St. Eloi bei Paris, Petrus Berchorius aus Poitou, in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrh. zugeschrieben, zeigt aber in der Englischen und Deutschen Redaction starke Abweichungen. Dies ist ganz natürlich bei einem Werke, das nicht den geringsten künstlerischen Werth besitzt, sondern lediglich ein Aggregat von vielen Capiteln ist, in denen ohne allen Plan Geschichten erzählt werden, deren jeder schließlich eine Moralisatio angehängt ist, die in spätern Redactionen und Ausgaben auch oft ins Mystische gewendet wurde. Die Geschichten sind überall hergenommen. Einen Theil hat die Sammlung geliefert, welche Valerius Maximus um 30 n. Chr. unter dem Titel: dicta et facta memorabilia aus den damals beliebtesten Anekdoten veranstaltete; einen andern sehr bedeutenden Theil die disciplina clericalis; einen dritten die

septem sapientes; einen vierten Parabeln aus Barlaam und Josaphat; einen fünften die Lombardische Legende; einen sechsten das speculum historiale des Vincentius Bellovacensis u. s. w. Der Vortrag ist nach den verschiedenen Quellen sehr ungleich und oftmals im höchsten Grade flüchtig. (Analyse des Inhalts in J. Dunlops Geschichte der Prosadichtungen, Deutsch von Liebrecht, 1851, 198 ff.) Daß diese Compilation den Namen der Gesta Romanorum erhalten hat, ist insofern ganz zufällig, als von einer Geschichte der Römer oder der Römischen Kaiser darin gar nicht die Rede ist, insofern jedoch bezeichnend, als die darin erzählten Geschichten sich um Themata drehen, die in der Sittenverderbniß des Römischen Kaiserreichs grell hervortraten, sophistische Rechtsauslegung, Advocatenlist, Ehebruch, Gesetzumgehung, Trugkunst, sein Unrecht zu verbergen oder zu beschönigen u. s. w. (Gervinus, Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen, II, zweite Ausg. Leipzig 1842, 167.). Den Beichtvätern, den Predigern, den Moralisten, den Weltmenschen, die Unterhaltung suchten, den Epikern und Dramatikern, die eine reiche Auswahl des Stoffs wünschten, war eine solche Sammlung unendlich willkommen. Sie repräsentirt materiell dasselbe Moment für die Romanische Welt, was die Elf Leila für die Muhammedanische, ist aber durch ihre Erfolge vorübergehend noch wichtiger gewesen, weil fast kein Stoff in der Unterhaltungsliteratur der modernen Europäer existirt, der nicht von ihr ausgestreuet wäre, da sie sowohl aus der antiken als aus der Orientalischen und christlichen Welt die vorzüglichsten Elemente in ihren episch-gnomischen Makrokosmus aufgenommen hatte. (Daher sehr oft gedruckt, zuletzt 1842 von Keller mit einer trefflichen Uebersicht aller Ausgaben, Uebersetzungen, Abweichungen herausgegeben. Th. Gräsſe: Das älteste Mährchen- und Legendenbuch des christlichen Mittelalters oder die gesta Romanorum, II, Dresden u. Leipzig, 2. A. 1847.)

Salomon und Morolf.

Ebenfalls auf einer Lateinischen Grundlage beruhet ein sehr wunderliches Product dieser Zeit, das aber vielleicht ursprünglich

Hebräisch war. Die Anführung der Verse am Ende des dreißigsten Capitels von den Sprichwörtern Salomo's reicht zu dieser Vermuthung noch nicht aus, wenn gleich der königliche Weise sich dort sehr cynisch ausdrückt. Wohl aber wäre es denkbar, daß eine Talmudische Basis existirte. Es sind zwei Markolfe oder Morolfe zu unterscheiden. Der eine ist eine Geschichte von Morolf, einem Bruder Salome's, der Gemahlin Salomo's. Diese wird zweimal von andern Fürsten entführt und beide Male durch Morolf dem Salomo zurückgebracht. Hier erscheint Morolf tapfer und listig, aber höfisch. — Der andere Morolf ist ein häßlicher, verschlagener, dreihäriger Bauer, der mit seinem Weibe vor Salomo erscheint und sich mit ihm in Wechselreden einläßt, in welchen er die prätentiöse Weisheit des großen Königs durch tölpische, unfläthige, öfters witzige Scherze parodirt. Salomo, zu dem einst die Königin von Saba bewundernd wallfahrtete, aus seinem Munde Weisheit zu vernehmen, Salomo, den die Sage zum Geisterfürsten erhob, Salomo, der Meister des Hebräischen Maschal, zieht hier gegen die zutäppischen Redensarten des groben Morolf den Kürzern. Von Poesie ist in diesen rohen Witzen, die zum Theil in Zoten ausarten, keine Spur, allein die Tendenz dieser gnomischen Satire auf die gnomische Weisheit ist sehr merkwürdig, weil sie thatsächlich beweist, wie die Freiheit sich über das Ideal der Weisheit bis zur Verspottung derselben erhebt. Diese Tendenz zeigte einen zwar ungeschlachten, allein kecken Humor, welcher diese Gespräche sehr beliebt machte, so daß sie oft und in vielerlei Formen wiederholt wurden. Das Lateinische Prosabuch führte ursprünglich den Titel: Dialogus seu collationes inter Salomonem et Marcolphum. Die Italiener verwandelten Salomo in den Lombardenkönig Alboin und nannten Morolf Bertoldo, von welchem sie dann bis zum Cacasennо herunter eine ganze Sippe ähnlicher Witzbolde ausheckten.

Die Thiersage als Ironie des Pfaffenthums.

Wenn in Salomo und Morolf der gesunde, hausbacken praktische Verstand die subtil gebildete Weisheit parodirt, so erzeugte

sich aus dem Germanischen Stammgeist eine ironische Darstellung des Mönchslebens, die allmälig, in immer wachsender Erweiterung, aus dem kirchlichen Kreise auch in den politischen übertrat und zu einer universellen Satire auf die Zustände des Romanisch-Germanischen Mittelalters überhaupt ward. Es ist dies die Sage von Wolf und Fuchs. Gewiß hatten die Germanen vom Wolf und Fuchs, aber auch vom Hasen und Hirsch, vom Luchs und Dachs, von der Katze und dem Bären, vom Hahn und der Henne, vom Sperling und der Taube u. s. w. seit Altersher, wie alle Jagd- und Thierliebenden Völker, allerlei Geschichten, die man durchaus nicht Fabeln nennen kann, weil sie gar nicht den Zweck der Belehrung hatten, die aber auch nicht als ein Epos im Sinn des Heldengedichts zu gelten vermögen. Bei den Finnen, Letten und Slaven finden wir einzelne solcher Sagen ebenso wie bei den Deutschen im achten, neunten und zehnten Jahrh. Diese letztern sind uns hier und dort lateinisch aufbehalten, z. B. die Sage vom Löwen, vom Hirschgehirn und vom Fuchse. In solchen Geschichten wurde irgend ein charakteristischer Zug der Individualität des Thieres hervorgehoben, am Wolf die gierige Gefräßigkeit, am Fuchs die Listigkeit, am Bären die Leidenschaft für den Honig, am Esel die gutmüthige Passivität u. s. w. Da man noch durch kein übergroßes Städteleben dem Umgang mit den Thieren entfremdet war, so behielt die Schilderung der Thiere selbst da noch eine große Naturtreue, wo man sie durch die Phantasie in Lagen versetzte, die ihnen ihrem natürlichen Wesen nach ganz fremd waren. Alle solche Geschichten wurden, wie noch heut zu Tage die Jägeranekdoten, in mannigfacher Wandelung vorgetragen, blieben jedoch vereinzelt, wenn sie sich auch zuweilen aneinanderreiheten. Da das Thier nicht wirklich handeln kann, so ist es unmöglich, daß es Träger einer zusammenhängenden Geschichte werden könne, wenn ihm nicht ein menschlicher Stoff untergeschoben wird. Dies geschah nun durch die Fiction, den Wolf sich als Mönch vorzustellen und ihm den Fuchs als Laien gegenüberzusetzen, der die nur äußerlich versteckte Begierde des fleischlüsternen Wolfs überall in Versuchung zu führen und ihn schadenfroh zu überlisten weiß. Doch nicht den Wolf allein, auch den Bären, den

Bock, den Hasen, den Dachs, ja den Löwen selber versteht er durch Aufreizung der ihnen eigenthümlichen Begierden nach seinen Absichten zu lenken, obwohl er selber auch oftmals übel mit seinen kecken Lügen und feinen Sophismen fährt. Der König erscheint in den ältern Gedichten nur als krank, später auch als verarmt und der Fuchs als Arzt und Helfer. Daß nun der Wolf von der Sage zum Mönch gemacht wird, ist in dem ironischen Sinn geschehen, daß er, seinem Gelübde nach, enthaltsam sein sollte, allein, von der Heftigkeit seiner ununterjochten Natur fortgerissen, immer gegen seine Pflicht handelt und, um den Widerspruch zu verbergen, heuchelt. Ohne eine specielle Satire zu sein, wurde doch in allen diesen Sagen die satirische Behandlung der klösterlichen Askese der Mittelpunct, an welchem sich dieselben zur innern Einheit mit einander verbanden. Der Ursprung dieses Centrums war daher zwar nicht antikirchlich, noch weniger antichristlich, aber er war antimonastisch. Die poetische Vollendung dieser Thiersage fällt consequent mit dem niederdeutschen Reineke de Voß erst in die Zeit, in welcher das protestantische Ideal sich mit der Polemik gegen das Mönchs- und Papstthum hervorarbeitete, und der Verbreitungsbezirk der Sage ist Nordfrankreich, die Niederlande, Elsaß, das nördliche Deutschland, England und Scandinavien geblieben. Südfrankreich, Italien und Spanien haben sie sich nicht angeeignet und nur nach Byzanz, dessen Kunst dem Ideal der Resignation angehörte, drang, wie wir sahen, die Eselbeichte.

Wir haben nun schon hinlänglich erfahren, welche Breite die Fabel in der literarischen Geschichte der Poesie einnimmt; die, bis zu welcher die Geschichte der Wolfs- und Fuchssage angeschwollen ist, reicht in's Unübersehbare. Wir würden sie deshalb am liebsten ganz übergehen, da wir hier keine Literaturgeschichte schreiben, sondern die literarische Seite der Geschichte der Poesie nur so weit hereinziehen, als wir dem Deutschen Leser dadurch bei wichtigern Puncten einen Nachweis zu geben wünschen, der ihm theils den objectiven Charakter unserer Gründe verbürgt, theils ihm die Möglichkeit eigenen Weiterforschens gewährt. Die Wichtigkeit der Thiersage möge uns gestatten, auf das Kürzeste die Puncte zu berühren, auf die es hauptsächlich ankommt.

Der eine dieser Punete ist negativ, daß nämlich diese Thiersage nicht ethnischen und nicht theistischen Ursprungs ist. Aus dem ethnischen Kreise hat man Panchatantra herangezogen. Allein in demselben ist gar keine Analogie mit unserer Thiersage. Nicht nur, daß in ihm die Thiere ihre Individualität fast ganz einbüßen, so wird auch, nach Indischer Art, durch jeden Abschnitt ein moralischer Satz der Klugheitslehre durchgeführt, der zu seiner Unterstützung in die Hauptgeschichte, die ihn beweisen soll, noch wieder eine Anzahl kleinerer einflicht. Die früher angegebenen fünf Hauptabschnitte sind: 1) Mitra bhéda: Bruch der Freundschaft; 2) Mitra prapti: Schließung der Freundschaft; 3) Kakoloukika: verhehlte Feindschaft; 4) Labdha pranasana: Verlust der Freundschaft; 5) Apakaritcha Karitwa: leichtsinnige Aufführung. Schon diese einfache Uebersicht des Inhalts reicht hin, den Unterschied von unserer Thiersage festzustellen. Das erste Buch bringt zwar zwei Füchse auf die Scene, allein in ganz andern Verhältnissen. Der König Löwe Pingalaka hat einen Vertrauten, den Stier Sandjivaka. Zwei Hofleute des Königs, die Schakale Karataka und Damanaka, lügen dem Könige ein, daß der Stier gegen ihn eine Verschwörung angestellt habe. Zugleich aber flüstern sie dem Stier zu, daß der König nach seinem Leben trachte, worauf der Stier sich wirklich in eine Verschwörung einläßt. Der Löwe tödtet schließlich den Stier und erkennt zu spät, daß Verleumdung ihm einen treuen Freund geraubt. — Es folgt die Hitopadesha. Sie ist ein freier Auszug aus dem Panchatantram, in vier Abschnitten: 1) Mitra labha: Freunderwerbung; 2) Soubrid bédha: Bruch der Freundschaft; 3) Vigraha: Krieg; 4) Sandhi: Friede. — Es folgt das Persisch-Arabische Buch von Kalilah ve Dimnah, das abermals eine freie Bearbeitung der Hitopadesha ist. — Bei den Griechen finden wir die Thiere häufig in der Komödie auftreten. In der Aesopischen Fabel wird die Individualität der Thiere viel schärfer gezeichnet, als im Indischen. Es kommen in ihr einzelne Geschichten vom Wolf, vom Fuchs, vom Löwen und Esel vor, am wichtigsten ist aber, daß bei Aesop der Fuchs, um sich am Wolf zu rächen, dem kranken Löwen empfiehlt, sich in eine warme Wolfshaut einzuschlagen, denn diesen Ge-

danken hat die Romanisch-Germanische Sage aufgenommen. Sonst aber fehlt eine Einheit der Thierfabeln gänzlich. — Aus dem theistischen Kreise haben uns die Lokmanischen Fabeln der Araber auf die Aesopischen zurückgewiesen. Außerdem trafen wir nur die Aneignung der Indischen. Eine Sammlung von über hundert Fabeln, welche im dreizehnten Jahrh. der Rabbi Berachja Hanakdan in gereimter Prosa veranstaltete, führt zwar den Titel: Misle Schualim, Erzählungen von Füchsen, hat aber mit der Deutschen Sage gar nichts zu schaffen (Parabolae vulpium Rabbi Berachiae Nikdani translatae ex lingua Hebraica in linguam latinam op. Haenel, Pragae, 1601.). In dem Mantiketeir des Persers Feridedin Attar werden die Vögel geschildert und zu einer gewissen Einheit zusammengefaßt, die aber, als eine theosophische Berathung und Wanderung derselben, nicht das Geringste mit unserer Sage gemein hat.

Diese ist in ihrer Urgestalt in Lateinischen Gedichten vorhanden, die also schon mit ihrer Sprache auf den mönchischen Ursprung hinweisen, dem natürlich eine nationale Tradition zu Grunde liegen konnte, da die Geistlichen doch aus dem Volke hervor gingen und Ekkehard I. von St. Gallen, Froumund von Tegernsee, wie sich uns zeigte, auch Deutsche Sagen lateinisch dichteten. In dem Volke liefen eine Menge einzelner Thiersagen um (verzeichnet bei Gräsſe, Mittelalter II. 1, 367, 2, 980), aus welchen die Geistlichen, wie Cyrillus in seinen Fabeln, Einzelnes aufnahmen. Das älteste Gedicht ist nun die: Ecbasis cujusdam captivi per tropologiam, in 1229 Hexametern. (J. Grimm: Latein. Gedichte des X. u. XI. Jahrh. 243—330.). Ein Mönch Malchus zu Toul in Lothringen, der gern dem Kloster entronnen wäre, gilt als Verfasser, am Anfang des zehnten Jahrh. Als im Frühlinge 812 alle Hirten des Wasgaues ihre Heerden fröhlich auf die Weide trieben, blieb ein noch saugendes Kalb angebunden im Stalle zurück, riß sich aber los, gerieth in einen dichten Wald und begegnete einem geistliche Lieder singenden Wolf, der, von Fastenspeise ausgedörrt, sich seiner als eines willkommenen Leckerbissens bemächtigt und es in seine Höhle schleppt. Das Kalb erinnert ihn aber, daß der Kaiser Heinrich Landfrieden geboten habe und erhält bis zum nächsten Tag Aufschub seines

Todes. Igel und Fischotter sind seine Dienstmannen. Der Igel ist sein Küchenmeister, Kämmerer und Caplan zugleich. Inzwischen ist das Kalb vermißt und durch einen Spürhund seine Fährte gefunden. Die Hirten und Heerden, den brüllenden Stier an der Spitze, eilen zu seiner Befreiung herbei. Der Wolf rüstet sich zur Vertheidigung. Seine Dienstmannen versichern ihn ihrer Treue, wünschen aber den Grund seiner Feindschaft mit dem Fuchs zu erfahren. Nun erzählt er ihnen die Geschichte vom kranken Löwen und seiner Heilung, in der Hauptsache wie bei Aesop, aber mit vielen Anspielungen auf die damalige Zeitgeschichte, mit einer weitläufigen Ausmalung des Hofhaltes, wobei außer den heimischen Thieren auch der Leopard, der Parder, das Kameel und das Einhorn vorkommen. Der Parder muß dem Könige Psalmen singen, das Einhorn beten. Sehr lieblich werden die Vögel, der Pfittich (Papagei), die Nachtigall, die Amsel und der Schwan eingeflochten, die über Bourdeaux herbeikommen, dem kranken Könige ihre Theilnahme zu bezeigen und zum Preise des Osterfestes Lieder zu singen. Der Löwe adoptirt den Parder zu seinem Nachfolger und verleihet mit ihm durch eine Urkunde dem Fuchs eine Waldhöhle auf eines hohen Berges Gipfel. Die Wölfe nahmen sie aber den Füchsen wegen der Schindung des Großvaters des erzählenden Wolfs wieder ab und dies ist nun die Höhle, in welcher er sich mit dem Igel, der Otter und dem Kalbe befindet. Der Fuchs hat sich unter den Belagerern mit seiner Urkunde eingefunden, die er vorweiset. Igel und Otter ermahnen den Wolf zur Nachgiebigkeit, ziehen sich aber, als er unerschüttert bleibt, zurück. Durch Schmeichelreden lockt der Fuchs den Wolf (ähnlich wie bei Aesop den Raben mit dem Käse) aus der Burg hervor, indem er seine Herkunft, Tapferkeit und Schönheit preist und den Wolf bittet, seine edle Gestalt zu zeigen. Nun wird das Kalb durch einen Knecht befreiet, der Wolf vom Stier niedergestoßen und die Burg vom Fuchs wieder in Besitz genommen.

In diesem Gedicht, das nicht sowohl den Harzgeruch des Waldes, als den Weihrauchduft des Klosters athmet, ist dem Keim nach Alles vorhanden, was die Thiersage dieses Kreises von den Orientalischen und antiken Fabeln unterscheidet. Die Krankheit

des Königs und seine Heilung durch den Fuchs, der dem Wolf das Fell abziehen läßt, ist griechisch, aber die Auffassung des Wolfs als eines Scheinheiligen und des Fuchses als eines schlauen Hofmannes, der sich auf Kosten Anderer reelle Vortheile zu erlisten weiß, die Schilderung der Erbfeindschaft zwischen beiden und die Vermischung des kirchlichen Cultus mit dem Vasallendienst ist christlich-Germanisch. In dem Lupparius (de lupo, pastore et monacho) tritt dieser große Zusammenhang wieder zurück, im Isengrimmus aber wieder hervor. Dies ist ein Lateinisches Gedicht in 688 Hexametern und Pentametern, worin die Krankheit des Löwen ähnlich, jedoch ohne Einmischung der vielen kirchlichen Elemente, die in der Ekbasis vorkommen, sondern mehr nur in der Form eines Feudalherrnthums vorgetragen wird. Wenn in der Ekbasis der Wolf seinen Dienstmannen die Geschichte vom Ursprung der Feindschaft zwischen Wolf und Fuchs erzählt, so erzählt hier der Fuchs zur Ergötzung des geheilten Königs die Geschichte von der Betfahrt der Gemse Bertiliana, welche sie mit Renard, dem Esel, dem Hahn und der Gans einst anstellte und bei welcher Isengrimm durch Renard's List eingeschüchtert wurde. (J. Grimm: Reinhard Fuchs, Berlin 1834, 1—24.) Der Verfasser mag im Anfang des zwölften Jahrh. in Südflandern gelebt haben. Der neue Gedanke, der hier zuerst auftritt, ist die Pilgerfahrt des Fuchses.

Nun folgte von einem Nordflandrischen Geistlichen Nivardus um 1150 die ausführliche Bearbeitung der Thiersage in dem Reinardus Vulpes, in 4 Büchern, die alle wesentlichen Elemente in sich faßt, welche in den spätern Behandlungen durch die Ausführung nur modificirt worden sind. Wäre dies Gedicht auch schon ins Deutsche übersetzt, was unseres Wissens noch nicht geschehen ist, obwohl wir Deutsche das Uebersetzungseifrigste Volk sind und etwas einmal Uebersetztes hinterher in's Unendliche zu wiederholen nicht müde werden, so würde das Urtheil hierüber klarer und bestimmter sein. Das Gedicht enthält 6596 Verse in Distichen und übertrifft in freier, gewandter Behertschung der Lateinischen Sprache die besten Werke des zwölften Jahrh., in welchem die Lateinische Kunstpoesie auf einer hohen Stufe stand.

Mönchiſch iſt der ganze Zuſchnitt. Ueber den Verfall der Geiſtlichkeit wird ein bitterer Spott ausgegoſſen. Weder angeſehene Biſchöfe, noch der h. Bernhard, noch der Papſt ſelber, werden verſchont, allein der Verfaſſer war ſeiner Geſinnung nach ein wahrer Chriſt, der auch fromme Geiſtliche ausdrücklich ehrt. Seine heftigſten Stachelreden hat er der Sau Salaura in den Mund gelegt. Mone, der das Gedicht zu Stuttgart 1832 zuerſt herausgab, hat den einzelnen Abtheilungen folgende Namen gegeben: I. Haß und Rachſucht. 1) Reinards Gefahr und Rettung. Er hat Iſengrimms Frau und Kinder beſchimpft, begegnet demſelben und rettet ſein Leben nur, indem er dem Wolf ein fettes Schwein verſchafft, das dieſer ganz allein aufzehrt. 2) Iſengrimms Fiſchfang, wobei ihm die Bäurin Aldrade den Schwanz abhackt. 3) Iſengrimm als Feldmeſſer, wobei die Widder ihn jämmerlich zerſtoßen. II. Der Hoftag. Die Geſchichte vom kranken Könige ganz wie im ältern Gedicht. III. Frühere Thaten. 1) Iſengrimms Wallfahrt; die Geſchichte Bertilianens, wie im ältern Gedicht. 2) Reinards Adelsprobe und Geſchichte vom Hahn Sprotinus, den er berückt. 3) Iſengrimms Mönchthum. 4) Reinhards Zwiſchenſpiel (Schändung der Wölfin in einer engen Schlucht des Wolfsbaues). 5) Iſengrimms Weihe, indem die Mönche des Kloſters Blandinum ihn zerbläuen und ihm ſpöttiſch mit ihren Schlägen die Weihe ertheilen. Fliehend erblickt er ſeine Frau in der unſeligſten Situation und ſchwört dem Fuchs unverſöhnliche Rache. Dieſe drei letzten vom Bär Bruno gedichteten Abenteuer werden bei Hof vom Eber vorgeleſen. 6) Corvigars Siegel. Das Pferd, Corvigar, ſchlägt dem Wolf ſeinen Eiſenſchuh in's Geſicht. IV. Iſengrimms Noth. 1) Joſephs Rachenſprung. Der Widder Joſeph zerſtößt ihm den offen gehaltenen Rachen, in den er ihm hineinzuſpringen eingewilligt. 2) Iſengrimms Theilung. Die alte Fabel von der Jagd mit dem Löwen. 3) Iſengrimms Schwur. Der Wolf ſoll ſchwören, daß er von dem Sohne des Eſels Balduin, Karkophas, die Haut des Vaters zu fordern habe. Karkophas und der Fuchs führen ihn zu einer Falle als dem angeblichen Heiligthume, den Schwur zu leiſten. Das Eiſen erfaßt ſeine aufgelegte Pfote und er muß ſie ſich abbeißen, um zu entkommen. 4) Das wilde Heer. Iſengrimm

trifft im Hain auf die alte Sau Salaura, welche die Heerde herbeiruft, die ihn zerfleiſcht. Unter Verwünſchungen ſtirbt er. 5) Die Klage. Heuchleriſch klagen nun Salaura und Reinardus über den böſen Lauf der Welt und ſcheinbar nimmt der letztere den Papſt gegen die Angriffe der erſtern in Schutz.

Ganz in dem gegen das Pfaffenthum empörten Geiſte dieſes Thierepos iſt ein Gedicht in 388 Verſen im elegiſchen Metrum gehalten, das unter dem Namen Poenitentiarius, Asinarius, Brunellus ſehr oft ſeit der Reformation gedruckt worden iſt und dem dreizehnten Jahrh. angehört. Es iſt die ſchon erwähnte Eſelbeichte, die auch in's Griechiſche überging, wo aber der Ausgang ein anderer iſt, indem der Eſel zuletzt die Rolle des Corvigar gegen den Wolf ſpielt (bei J. Grimm a. a. O. 397 ff. Beſonders von F. Kritz Erfurt 1850. Deutſch von K. Simrock: Altdeutſches Leſebuch, Stuttgart 1854, 147 ff.).

Aus dieſen Lateiniſchen Grundlagen gingen nun Franzöſiſche Bearbeitungen hervor, die einzelne Epiſoden (branches) zum Inhalt nahmen, wie von Pierre de St. Cloot, der 1208 als ſechszigjähriger Greis wegen Ketzerei zu Paris verbrannt ward, Robert de Leſon aus der Gegend von Bayeux u. a. — Le couronnement du renard, in 3398 Verſen, wahrſcheinlich von Marie de France, da es dem Grafen Wilhelm von Flandern gewidmet iſt, der 1251 in einem Turniere blieb und welchem ſie auch andere Gedichte gewidmet hat. — Renart le nouvel von Jaquemars Gielée aus Lille am Ende des dreizehnten Jahrh. — Renart le contrefait, 1320—50 von einem Ungenannten. — Renart le bestourné, nur 152 gereimte Verſe von Rutebeuf. (Méon: le Roman du Renart. 4 Volls. Paris 1826. Verſchiedene Branchen, ſodann das couronnement und der nouveau Renart ſind mit 41,748 Verſen darin enthalten. Der Renart contrefait fehlt noch. Auszug aus Méon bei Grimm a. a. O. CXXI—CXXXVI.)

Aus dem Franzöſiſchen ging nun eine mittelhochdeutſche Bearbeitung im zwölften Jahrh. angeblich von Heinrich dem Glichesâre (Gleißner), vermuthlich einem Elſaſſiſchen Dichter, hervor (Reinhart Fuchs von J. Grimm. Berlin 1834.).

Ebenfalls aus dem Französischen entsprang eine Niederländische Bearbeitung von Wilhelm de Matoc, d. h. der Aermliche. Er kam aber in seinem Reinaert nur bis Vers 3394, von wo ab ihn Willem von Uttenhove, ein Priester zu Aerdenborg, mit 4432 Versen fortsetzte, die aber matt und voller gezierter Gelehrsamkeit sind (Matocs Antheil abgedruckt bei J. Grimm a. a. O. 115—267.).

Zuletzt folgte die Niedersächsische dem Heinrich von Alkmar und dem Mecklenburger Rath Baumann zugeschriebene Bearbeitung: Reineke de Vos, Lübek 1498, welche die poetische Vollendung dieser Thiersage ist und auch die natürliche Charakteristik der Thiere mit ihren Handlungen erst in völlige Uebereinstimmung setzt. Die Hauptveränderung, welche in den Französischen Behandlungen gemacht wurde und welche die Niederländer und die Deutschen beibehielten, war, daß der König dem Fuchs zuletzt sein volles Vertrauen schenkt. In der mittelhochdeutschen Bearbeitung muß er dasselbe freilich mit seinem Tode büßen, indem er an dem Trank, den ihm der Fuchs gebraut, sterben muß. Reinhart rettet sich durch die Flucht. Den Zweikampf des Fuchses mit dem Wolf erzählt die Sassische Bearbeitung ganz übereinstimmend mit der Blämischen. Der Wolf wurde nicht mehr getödtet, nur besiegt.

Bei den Nachforschungen über diese Thiersage hat man ein zu großes Gewicht auf die Namen gelegt, aus ihnen heraus den Antheil der einen oder der andern Nation zu erweisen. Die Namen wechseln. Sie gehen herüber und hinüber. Der Fuchs hat im Französischen den Namen renart vom Deutschen reginhart, Rathgeber, behalten; der Esel den Namen baudouin vom Deutschen Baldewin u. s. w. Dafür aber sind wieder Französische Namen in's Deutsche gekommen, wie Schanteklär: chant clair, für den Hahnen u. dergl. Die Nordfranzosen sind ja eben zum großen Theil Franken, also Deutsche. Da sowohl das Mittelhochdeutsche Gedicht als das Niederländische Gedicht sich ausdrücklich auf Französische Quellen berufen, so kann man nicht ein Deutsches, nur ein Lateinisches, als das Prius derselben behaupten. Durch H. Schopperus kehrte dann das Niederdeutsche wieder in's Lateinische zurück.

Das reformatorische Element, welches immer in dieser Thiersage gelegen hatte, war in der Niederdeutschen Behandlung zum Princip des selbstbewußten Protestantismus ähnlich fortgeschritten, als wir die Sage des Theophilus in der Umwandlung zur Faustsage auch der Selbstgewißheit des Protestantismus sich integriren sahen. (Ueber die allgemeine Bedeutung des Reineke de Vos Rosenkranz: Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter 1830, 594—611.)

B.

Die höfische Romantik.

Wir haben einen langen und beschwerlichen Weg durch die Lateinische Poesie zurücklegen müssen, der aber nothwendig war, das rechte Verhältniß der Productivität zu erkennen, welches zwischen ihr und zwischen den nächsten Erscheinungen des romantischen Ideals obwaltet. Wie bei den Persern die Scheiche der theologisch-asketischen Schulen, bei den Byzantinern die Diakonen und Bischöfe der Kirche, so waren auch bei den Romanen die Geistlichen die Hüter und Leiter der Poesie gewesen. Der nächste Fortschritt, den dieselbe machte, war die Entwicklung des romantischen Liebesideals. Auch dies ging insofern von der Kirche aus, als sie den Cultus der Jungfrau Maria bis zur absoluten Apotheose derselben ausbildete und mit ihm der Verehrung des Weibes eine höhere Weihe verlieh. Eine anderweite Anregung gab die Berührung mit den Arabern, das Uebrige aber that die Liebe selber, die ja schon im Griechischen Roman, in der Römischen Elegie und in dem Epos der barbarischen Uebergangsvölker jene rücksichtslose Vertiefung in die Unendlichkeit der subjectiven Empfindung angestrebt hatte, welche ein Hauptmoment der Romantik ausmacht. Die Ausarbeitung des Liebesideals konnte aber nicht mehr dem geistlichen Stande zufallen. Sie mußte das Product der weltlichen Aristokratie werden. Der Ritter war es, der sich der Unbedingtheit seiner erotischen

Gefühle und Vorstellungen überlassen konnte. Die Verfeinerung derselben wurde jedoch erst durch die höfische Geselligkeit erzeugt, die sich der Volkssitte und der nationalen Poesie relativ entfremdete und sich eine ganz phantastische Welt erschuf, in deren Sentimentalität, Abenteuerlichkeit und Wunderfamkeit sie wie in einem wachen Traum schwelgte.

Drei Völker treten in diesem Proceß auf, die Franzosen, die Deutschen und die Spanier. Die Franzosen sind die eigentlichen Träger dieser Romantik. Die Deutschen sind schon damals ihre eifrigen Nachahmer. Sie lassen die Schätze ihrer heimischen Heldensage fallen, um alle Wälschen Vorbilder bei sich einzuführen und das eigenthümlich Deutsche bleibt zuletzt fast nur der bittere Tadel solcher Verausländerung. Die Spanier sind selbstständiger und nehmen hauptsächlich nur die Formen der Provençalischen Lyrik auf. Der Gang der Entwicklung ist aber bei allen dreien sich darin analog, daß die Auflösung der phantastischen Idealität sich vorzüglich durch das Drama bewirkt, weil es zur Beobachtung und Gestaltung der Wirklichkeit zwingt.

a) Die Französische Poesie.

Die Französische Poesie ist in dieser Epoche eine doppelte, eine südliche und eine nördliche. Beide entwickeln sich neben einander. Die südliche geht der Zeit nach der nördlichen voran und überträgt ihr auch zum Theil ihre Form. Aber durch die Centralisation des Französischen Staates in Paris siegt doch das Nordfranzösische über das Südfranzösische und das Theater fixirt sich in Paris, von ihm aus auf das übrige Frankreich, späterhin auf ganz Europa, eine unberechenbare Wirkung zu üben, die sowohl die Gestaltung der Sprache als der Sitte in sich begreift. Im Süden hatte die Lyrik, im Norden die Epik das Uebergewicht; in Paris glichen beide Elemente sich aus. Im Süden, in Aquitanien (Occitanien), herrschte das weichere Idiom der langue d'oc; im Norden das härtere der langue

d'oui. Die Loire kann als die Grenze beider Sprachgebiete angesehen werden.

α) Die Provençalische Lyrik.

Das südliche Gallien hieß schon bei den Römern vorzugsweise die Provinz und dieser Name ist ihm als Provence bis jetzt geblieben. Durch Griechische Kolonisation nach Massilien (Marseille) an den Rhonemündungen besaß es von früh ab eine feinere Bildung. Eine Zeitlang schloß es sich durch Boso 879 zum Arelatensischen Königreiche ab, das 943 wieder zur Grafschaft herabsank, bis es 1092 zwischen den Grafen von Toulouse und Barcelona getheilt ward. In diesem Lande bildete sich vom Ende des eilften bis zum Ende des dreizehnten Jahrh. eine höfische Kunstpoesie aus, die auch nach Catalonien, nach der Lombardei und nach Sicilien übergriff. Die Höfe, namentlich der von Toulouse, wurden der Sammelplatz der Dichter, welche ihre Kunst selbst art de trobar d. i. trouver, Kunst zu finden, nannten und daher ihrerseits troubadours, trovatores genannt wurden. So hießen alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten. Der Stand war gleichgültig. Aimerie von Peguilhen z. B., einer der glücklichsten Dichter in den beiden ersten Dritteln des dreizehnten Jahrh., der in den angesehensten und glänzendsten Verbindungen lebte, war der Sohn eines Tuchmachers. Es war auch gleichgültig, ob der Troubadour zu eigner Lust oder um Lohn dichtete. Von den Troubadours waren daher die Jongleurs nicht scharf unterschieden. So hießen von jocus: Spiel, joculatores, auch ministrales, ministelli, scurrae, diejenigen, welche aus der Poesie und Musik ein Gewerbe machten und auch durch Tanz und Pantomime unterhielten. Es ist dies die überall sich erzeugende mimische Vorstufe des Drama's. Musik war dem Troubadour so nothwendig, als dem Jongleur. Konnte er nicht selbst spielen, so mußte er einen dienenden Jongleur mit sich führen, ähnlich wie in Wales die Barden sich von den Harfnern konnten begleiten lassen. Die Ehrengeschenke für die Sänger bestanden in Kleidern, in Goldketten, in aufgeschirrten Pferden, aber auch in Geld.

Formen und Gattungen der Provençalischen Lyrik.

Die Provençalische Lyrik zeigt sogleich ihre subjective Entschiedenheit durch die strophische Gliederung, welche sie in großer Fülle und Schönheit entwickelte und welche bei ihr, wie bei den Aeoliern und Doriern, bei den Arabern und Scandinaviern, wesentlich mit der Musik verknüpft war. Dies Moment darf man bei ihrer Beurtheilung nicht vergessen. Wenn wir jetzt Hunderte von Liedern vor uns haben und sie stumm lesen, ja auch laut recitiren, so dünkt uns doch bald eine große Monotonie der Gedanken und Wendungen da zu sein. Die Lectüre ermüdet uns. Allein wir vergessen die Musik. Durch sie kam noch eine Frische und Individualisirung in den Vortrag, welche die stereotypen Ausdrücke neu erscheinen ließ. Der Vers hieß mot: Wort (Vers hieß eine Canzonenform). Das Wort wurde nach dem Accent, nicht nach der Quantität gemessen. Mehre Verse bilden eine cobla: Verknüpfung, d. i. Strophe. Mehre Strophen machen ein trobar oder obra oder chan oder sonet, d. h. Lied aus. Alle Lieder haben den Reim und die Strophen gewöhnlich den refrim: Widerhall, Refrain.

Der Gattung nach unterscheiden sich drei Hauptrichtungen, die sich aus dem Wesen dieser ritterlichen Lyrik ergeben, die Canzonen Cansôs oder chansôs, die Sirventès und die Tenzonen. Der Dichter sang die Liebe zu seiner Schönen und zu Gott; er sang das Lob des Edlen, dem er sich anschloß; er sang die grüblerische Betrachtung, in welche ihn irgend ein Thema, vorzüglich das der Liebe, verstrickte.

1) Cansôs. Der Sänger mußte sich eine Dame wählen, die ihm die würdigste zu sein schien und die er in seinen Gedichten als die Existenz des Schönheitsideals feierte. Dies Verhältniß war selbst ein ideales, denn es war nicht um eine ernste Bewerbung zu thun. Es war daher gleichgültig, ob die Dame vermählt war oder nicht. Gewöhnlich wählte der Dichter eine Tochter oder Verwandte seines Gönners, wohl gar dessen Gattin. Der Abstand des Ranges ward hierbei nicht beachtet. Welchem Stande der Dichter auch angehören mochte, so war er, der ihren Ruhm verkündete, ihr schon als solcher werth. Es

störte nicht, wenn der Dichter neben seiner idealen Liebe seine Sinnlichkeit in andern geheim gehaltenen Verhältnissen befriedigte, allein auch die ideale Liebschaft schlug oft, wie die Geschichte der Troubadours zeigt, in den sinnlichsten Realismus um und verletzte auch die Heiligkeit der Ehe. Es entwickelte sich in dieser höfischen Lyrik neben wahrhaft schöner Erotik auch eine unsittliche Sentimentalität des physischen und moralischen Ehebruchs, die sich von da ab der ganzen Europäischen Poesie mehr oder weniger als ein krankhaftes Spiel mit widerspruchvollen Empfindungen tief eingeimpft hat und ganz vorzüglich für romantisch gilt. Die Vergötterung der Angebeteten ging geradezu nicht nur ins Grenzenlose, Alberne, Verrückte, sondern auch in's Irreligiöse. Eine Nacht der Geliebten im Schooß zu ruhen, ward höher als das Paradies geachtet. Nach der Gunst der Geliebten zu streben, galt für nothwendiger, als sich um des Himmels Gnade zu bemühen u. s. w. Und solche Phrasen wurden conventionell. Das religiöse Lied wurde daher auch von den Troubadours wenig angebaut, denn die Kirche konnte es nicht brauchen und die Gesellschaft wollte es nicht hören. Erst im Alter pflegten sich die Dichter mit ihm zu beschäftigen. Das erotische Lied hatte noch mancherlei Arten. Der descort z. B., im Gegensatz zu accort, ist das Lied des Zwiespalts, wo durch den Inhalt wie durch die Form, in welcher die Strophen weder in Versart noch Verszahl übereinstimmten, unerwiderte Liebe sich ihren angemessenen Ausdruck gab. Balada, dansa waren leichtfertige, flüchtige, zur Tanzbegleitung bestimmte Lieder, bei denen mehr auf die Melodie als den Inhalt gesehen wurde. Pastorella, pastoreta waren Dialoge mit Graserinnen, Schäferinnen. War die Schöne eine Kuhhirtin, so hieß das Lied vaqueyra. Wie die antiken Bukolika ging es oft ins Schlüpfrige über. Besonders üppig aber waren die Tag- und Abendlieder, die albas und serenas. Die erstern empfangen einen besondern Inhalt durch den Wächter, den die Liebenden ausstellen, sie beim erwachenden Morgenlicht, der Alba, (Aube du jour) zu warnen, um nicht vom Ehemanne oder Mitbewerber im Bett überrascht zu werden. Planh: das Klagelied, sei es über den Tod einer Freundin, sei es bei einer politischen

Veranlassung, ist durch seinen Schwung in der Regel eines der besten Lieder.

2) Sirventès. Dieser Name, auch sirventese, sirventesca, ist von servire abgeleitet und bezeichnet ein Gedicht, das im Dienst eines Herrn von seinem Hofdichter verfaßt ist und den Dichter durch freimüthige Kritik des öffentlichen Handels, durch Angriff des Schlechten und Vertheidigung des Rechten, zu einem bedeutenden Rang in der Gesellschaft erhob. Im Ton bitter, oft schneidend, zur Einmischung von Persönlichkeiten geneigt, selbst in der ästhetischen Kritik, sogar im Loblied, legt es Zeugniß von dem großen Verstande und nicht selten auch von der Kühnheit der Dichter ab. Das Sirventès war politisch im Lob und Tadel der Fürsten, in Kampfschilderungen und in der Aufforderung zum Kampf, zu Kreuzzügen (prezicansa: Predigt). Es war moralisch, wenn es die Gebrechen der Zeit überhaupt oder einzelner Stände tadelte und weder die Geistlichkeit noch den Papst mit seinem Ghibellinischen Grimm verschonte. Es war persönlich, wenn es die eigenen Angelegenheiten des Dichters, die auch politische sein konnten, betraf. Zuweilen ging es von dieser Seite auch als eine Mischgattung in die Canzone über, wenn der Dichter seine Liebeshändel einflocht.

3) Tenzone, von tensós, Streit. Sie war ein Wettgesang über irgend einen beliebigen Gegenstand, eine Dialektik des Witzes, und hieß auch contenciós, oder jocs partitz d. h. jeu parti, weil die Streitenden sich in die Fragen theilten, daher auch partimens oder partia: Theilung. Bezog sie sich auf Liebe, so hieß sie auch jocs d'amor oder joes enamoratz: Liebesspiel. Stritten mehr als zwei Personen, so hieß sie torneiamens: Turnier. Die Dichtenden griffen jeder den Satz des Gegners an; hatten sie reihum sich ihre Strophen vier bis achtmal mitgetheilt, so schloß man die Verhandlung und fügte das Gedicht zusammen. Es war der scholastische Geist des Zeitalters, der in diesem Spiel des Verstandes sich genug that. Aus ihm gingen die Liebeshöfe hervor, die mit den poetischen Gesellschaften in Amiens, Arras und Valenciennes, den sogenannten puys, nicht zu verwechseln sind. Der berühmteste cour d'amour war in Toulouse. (Fr. Diez: Die Poesie der Troubadours. Zwickau

1826. Für die Kenntniß der Provençalischen Sprache ist ebenfalls ein ausgezeichnetes Werk Deutschen Fleißes zu nennen: Ed. Mätzner: Altfranzösische Lieder, berichtigt und erläutert mit Bezugnahme auf die Provençalische, Altitalienische und Mittelhochdeutsche Liederdichtung. Nebst einem Altfranzösischen Glossar. Berlin 1853.)

Epik und Didaktik der Provençalen.

Die Epik der Provençalen war unbedeutend. Ihr eigenthümlichstes Product war die liebliche Erzählung von der schönen Maguelone durch Bernard von Trevienz am Ende des 12ten Jahrh. Die Versification einiger Legenden nach Lateinischen Grundlagen, Nacherzählungen Nordfranzösischer Sagen, eine Beschreibung der feudalen Kämpfe zwischen Girart von Rousfillon und Karl Martell, ein Prosaroman Philomena zur Verherrlichung der Abtei la Grasse, und ähnliche Werke verdienen neben der Ursprünglichkeit, dem Glanz und Umfang der Lyrik keine Berücksichtigung. In didaktischer Beziehung dagegen sind die Gedichte der Waldenser oder Albigenser sehr merkwürdig, die aus dem Anfang des zwölften Jahrh. stammen und den einfachen, ächt evangelischen, antipapistischen Geist athmen, der auch in den Liedern der Troubadours so oft den prophetischen Strafton erklingen läßt. Sie sind in Alexandrinerartigen Versen mit langer Reimfolge gedichtet und bei Raynouard: Choix de poèsies originales des Trouhadours, Paris 1816, I, abgedruckt. Sie führen verschiedene Titel: la nobla leyczon, unstreitig das wichtigste Gedicht, gewissermaaßen das Glaubensbekenntniß der Waldenser; la barca, lo novel sermon, lo novel confort, lo payre eternal u. s. w. Jahrhunderte lang hat die Römische Kirche diese Tendenzen mit blutiger Grausamkeit verfolgt. Sie waren eine Miturſache, daß die Provençalische Poesie und Sprache der Nordfranzösischen unterlag. Sehr merkwürdig ist auch eine noch rohe, sonst in derselben Form gehaltene, in einem Fragment noch vorhandene Behandlung des Lebens des Boethius zu einem erbaulichen Zweck. — Die Troubadours stimmten zuweilen auch den Ton trockner Sittenprediger an, wie

Arnaut von Marveuil, Bertram Carbonel von Marseille, Guiraut del Olivier von Artos und A.; Guiraut von Cabreira und Guiraut von Calauſon verfertigten eigene Gedichte zum Unterricht für Spielleute. Als die Lyrik ſank, wurden auch weitläufige Gedichte gemacht, die eine Art Encyklopädie alles Wiſſenswürdigen enthielten, wie Matfre Ermengau 1258 unter dem wunderlichen Titel: das Brevier der Liebe; und Peire von Corbian unter dem Titel: der Schatz, veranſtalteten.

Perioden der Provençalpoeſie.

Eine erſte Periode kann man von 1090—1140 rechnen. Ihr Charakter war ein bewußtes Streben aus dem Einfachen zum Künſtlichen, ihr perſönlicher Träger Guillem IX, Graf von Poitiers, der 1087 bis 1127 regierte. — Eine zweite Periode, die Blüthe der Kunſtpoeſie, reicht bis zur Mitte des dreizehnten Jahrh. Nach Innen zu wird ſie durch die Begeiſterung des Inhalts und die Vollendung der Form, nach Außen durch die ehrenvolle und glückliche Lage der Dichter bezeichnet. Hierher gehören Bernard von Ventadour, der Sohn eines Bäckers, den ſein Herr Ebles II. von Ventadour, ſelbſt in der Kunſt unterrichtete. Als er ſich in deſſen Gattin Agnes verliebte, ward er verwieſen und ſt. 1195 in einem Limoſiniſchen Kloſter. Marcabrun aus Gascogne, ein Günſtling Alphons VIII. von Caſtilien, geſt. um 1180, merkwürdig wegen ſeiner ſatiriſchen Behandlung der Liebe; Jaufre Rudel, Prinz von Blaya, der ſich im ächten Rittergeſchmack in die Gräfin Meliſende von Tripolis verliebte, ohne ſie geſehen zu haben; als er krank wurde, kam ſie zu ihm, er ſtarb in ihren Armen und ſie ging hierauf in ein Kloſter; Guillaume de Cabestaing hielt es mit der Gemahlin ſeines Gönners Raimund von Caſtil-Rouſſillon, ward von dieſem ertappt und getödtet; er riß ihm das Herz aus, ließ es braten, ſetzte es ſeiner untreuen Frau Margarethe vor, die es auch verzehrte, worauf er ihr die Wahrheit ſagte und ſie eines freiwilligen Hungertodes ſtarb; Guiraut von Borneil zwiſchen 1175 und 1220, der den ſpätern Troubadours als Muſter des Geſanges galt; Peire Vidal aus Toulouſe, ein Kürſchnersſohn,

der viele Reiſen machte, den ausſchweifendſten Abenteuerlichkeiten ſich hingab, aber doch neben ſeiner Erotik ſich auch als ſcharfen Beobachter der Welthändel zeigte; Arnaut Daniel aus Perigord bis um 1200, der ſich beſtrebte, der ſchweren Kunſtmanier, worin Marcabrun, der Graf d'Orange, Peire d'Auvergne u. A. glänzten, durch räthſelhafte Ausdrücke, neugebildete Wörter, ſeltſame Wortſpiele, verwickelte Conſtructionen und ſchwere Reime die größte Ausdehnung zu geben; Bertrand von Born, Vicomte von Perigord, nach einem bewegten, ſtets in die Engliſchen Unruhen verflochtenen Leben um 1230 als Ciſterzienſer geſtorben, der Sänger der ritterlichen Artigkeit und höhern Geſelligkeit, aber auch des Kampfs und der Zerſtörung, die er mit leidenſchaftlichem Entzücken beſingt, an den Frevelmuth Arabiſcher Recken erinnernd; Folquet aus Genua, Kaufmann, dann Hofdichter beim Vicomte von Marſeille, deſſen Gattin er liebte, ſeit 1187 bei der Gräfin Eudoxia von Montpellier, 1195 Ciſterzienſer, 1205—31 als Biſchof von Marſeille der heftigſte Gegner der Albigenſer; Pons von Capdeuil; Rambaut von Vaqueiras, 1207 auf einem Kreuzzug durch die Bulgaren gefallen; der Mönch von Montaudon, aus einer adligen Familie der Auvergne, um 1200 als Prior von Villefranche geſt., ein kecker, cyniſcher Satiriker; Gaucelm Faidit, in vielerlei Liebeshändel verſtrickt, nahm eine öffentliche Dirne zur Frau; Blacas; Aimeric von Pequilhen u. A. — Die dritte Periode neigte ſich zum Elegiſchen und Belehrenden. Im Formellen änderte ſich wenig, im Inhalt herrſchte der Ernſt vor. Der ideale Enthuſiasmus verſchwand und Verarmung, welche der Verſchwendung der Freigebigkeit folgte, verkümmerte die Hofpoeſie. Zwar wurden Dichter und Sänger noch immer beherbergt, allein im Ganzen waren dies die gemeinſten ihrer Klaſſe, die ſich mißbrauchen ließen und wenig koſteten; es waren die zahlloſen Verderber der Kunſt, deren man endlich müde ward und ſie verbannte. Das Sirventes, von einem Peire Cardinal, bis 1230, von Guillem Figueiras, bis 1250, zeichnete ſich noch am meiſten aus. Guirant Riquier, aus dem Spaniſchen Hauſe Lara, 1250—94, ſtrebte eine neue Epoche durch Gelehrſamkeit zu begründen, dichtete Schäferlieder, Sirventes, Lehrgedichte u. ſ. w., vermochte

aber den Verfall der Kunst nicht aufzuhalten. (Fr. Diez: Leben und Werke der Troubadours, Zwickau 1829. — C. Brinkmeier: Die Provençalischen Troubadours. Halle 1844. — Fauriel: histoire de la poésie provençale. Paris 1840. III.)

β) Die Nordfranzösische Epik.

Die Nordfranzösische Epik in der Sprache des Nordfranzösischen Romanzo seit der Mitte des zwölften Jahrh. war vorzüglich ein Werk der Geistlichkeit. Ein Germanisch-volksthümliches Epos fehlte. Aus dem Keltischen Sagenstock in der Bretagne und aus der legendarischen Ueberlieferung der Kirche wurde allmählig ein Epos gemacht, das von vorn herein einen künstlichen Charakter trug. Die Clercs als die gelehrten Verarbeiter Keltischer Mabinogion, Fränkischer Kunden und kirchlicher Legenden standen den Jongleurs als den wandernden Volksdichtern gegenüber und beschuldigten diese, in deren Munde die Stoffe beweglich blieben, oft der Verderbniß der Sage. Die Dichter hießen Trouvères, die Jongleurs, sofern sie versificirte Erzählungen vortrugen, im Allgemeinen Ménestriers d. h. Ministri, Ministeriales. Die Jongleurs unterhielten, wie in der Provence, das Publicum auch durch Possenreißerei, durch Taschenspielerei, durch Vorzeigen abgerichteter Thiere u. dergl. Trugen sie kleinere Erzählungen vor, so hießen sie Lechnor's, wenn sie Lai's absangen. Lai war der altbretonische Ausdruck für balladenartige Sagen, die in eigenthümlicher Melodie gesungen wurden. Der Name kommt vom Kymrischen Llais: Stimme, Gesang, Lied her. (F. Wolf: über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841.) Recitirten die Menestriers aus Prosa und Gesang gemischte Erzählungen: contes, dits, so hießen sie Conteours oder Diseurs; sprachen sie Fabliaux, so hießen sie Fableours; trugen sie größere Ritterromane, chansons de geste, vor, so hießen sie Gesteours. Sie begleiteten ihren Gesang mit der Harfe und hießen deshalb auch Harpeours, oder mit dem Tambourin: tabor, das von den Arabern eingewandert war, und hießen dann Ta-

beours. Nach ihren pantomimiſchen, ins Theatraliſche übergehenden Darſtellungen nannte man ſie Mimes oder Histrions. Natürlich beſtand der epiſche Geſang nur in einem ſehr einfachen Rhythmus. Die Versart der kleineren Erzählungen und der Bretoniſchen Sagen war der vierfüßige Schlagreim. Die andern beiden Hauptformen waren der Alexandriner, der ſeinen Namen von der Alexandreis Alexanders von Bernay erhalten haben ſoll und im Grunde unſer Nibelungenvers war, und der fünffüßige jambiſche Vers. Eine nach Belieben kleinere oder größere Folge ſolcher Verſe von 10 bis zu 80 mit demſelben Reim bildete ſtrophenartige Abſchnitte die zuweilen noch durch einen dreifüßigen Abfall mit weiblicher Endung ohne Reimverbindung geſchloſſen ward.

Für den Verbreitungsbezirk der Dichter muß man das Verhältniß beachten, welches durch die Kelten einerſeits, durch die Normannen andrerſeits zwiſchen Frankreich und England beſtand. Die Dichter lebten ſowohl hier als dort, ähnlich wie die Provençalen auch in Catalonien und Italien lebten, oder wie die Scholaſtiker damals nicht weniger ein Wanderleben führten. Die älteſten Dichtungen im Nordfranzöſiſchen Romanzo waren verſifizirte Reproductionen kirchlicher Stoffe aus der Lateiniſchen Sprache, die nicht ſowohl einen Kunſtwerth, als nur das materielle Verdienſt der Einbürgerung ſolcher Stoffe und der Cultur der Sprache hatten. Die Reiſen des heiligen Brandanus; Barlaam und Joſaphat und die Legende von den ſchlafenden Brüdern oder den ſieben Märtyrern von Epheſus, von Chardry; das Leben der Maria, Chriſti und Prophezeiungen des Antichriſts von Beranger; Legenden, wie die Geſchichte vom Kreuze Chriſti; dogmatiſche Handbücher, wie das Manuel Guillaume's de Wadington u. a. gehören hieher. Bei dem Uebergewicht, welches die Geiſtlichkeit als die wiſſenſchaftlich gebildete Ariſtokratie hatte, wurden auch urſprünglich nationale Elemente in eine legendariſche Richtung umgewendet, wie die Normanniſchen Geſchichten vom König Wilhelm, von Robert le diable und von ſeinem Sohn Richard sans peur. Der Herzog Robert, ſchon vor der Geburt verflucht, unter Sturm und Gewitter geboren, bauet ſich im dunkeln Walde ein Haus, wo er alle erdenkbaren Gewalt-

thaten verübt, zuletzt aber vor sich selber erschrickt und durch eine wunderbare Buße, in welcher er sich den äußersten Demüthigungen unterwirft, mit dem Himmel versöhnt wird. Sein Sohn Richard Ohnefurcht sieht bei Nacht so gut als am Tage, reitet Nachts umher, neckt die Geister, wird von ihnen geneckt und besteht gegen sie, wie durch ihre Hülfe, die seltsamsten Abenteuer. Beide Sagen wurden Volksbücher, die sich noch erhalten haben (Robert der Teufel. Altenglische Sagen von Thoms. I. Deutsch von Spazier, Braunschweig 1830.).

Ebenfalls nur als ein Werk der gelehrten Bildung sind die Assimilationen antiker Stoffe und Griechischer Romane anzusehen. Der Troubère Benoit de St. More in der Touraine um 1160 schrieb nach einer Lateinischen Uebersetzung des Dares Phrygius die Histoire de la guerre de Troye. — Die Alexandreis wurde im ritterlichen Geschmack um 1184 von Alexander de Bernay, mit dem Zunamen von Paris, und von Lambert li Cort behandelt. — Ovids Metamorphosen übersetzte Philipp von Vitry. — Daß der Griechische Roman bekannt war und nachgeahmt wurde, ist zweifellos. Ayme de Varennes, der Verfasser des Romans Florimond, um 1188, soll sogar ein geborener Grieche gewesen sein. Aber auch Atys und Profilias von Alexander von Bernay, Cleomadis von Adenez le Roi, Cliget von Chrestien de Troyes u. a. beweisen dies. Die Legende selbst vermittelte Griechische Elemente. Die Trennung der Liebenden, die Gefahren, denen sie ausgesetzt werden, die Kenotaphien, die Wunderbauten, die Zaubereien, die Erkennungsscenen u. s. w., die wir im Griechischen Roman kennen gelernt haben, stimmten vortrefflich zur Phantastik der Bretonischen Lais. Auch der vielbesprochene Roman: Partenopex de Blois, kann eine Griechische Abkunft nicht verleugnen, abgesehen davon, daß der eigentliche Inhalt die Geschichte von Amor und Psyche ist. Die Romantik mußte jedoch das Verhältniß der Personen umkehren. Der Liebende ist hier der Sterbliche, das übermächtige Wesen, das er liebt, die Fee Melianor (Crapelet: Partenopeus de Blois, Paris 1834, 2 Vol.).

So wenig als in diesen Dichtungen ein wahrhafter Fortschritt der Kunst sichtbar ist, ebenso wenig kann man dies von

den zahllosen kleinen Erzählungen: den novas, contes, fables, fabliaux, dits, sagen, die von den Ministrels und Comtaires in ganz Frankreich umhergetragen wurden. Dem Inhalt nach sind es jene anekdotischen Geschichten, die uns nun schon so oft, auch in Lateinischer Form, begegnet sind, eingetaucht in die Färbung der Gegenwart. Von novellistischer Kürze dehnten sie sich auch bis zu kleinen Romanen aus, wie die anmuthige Geschichte von Aucassin und Nicolette, die in ihrer schmerzdurchdrungenen Heiterkeit noch ihre Wiege, die Provence, abspiegelt. Die Jongleurs benutzten diese Contes, sie zu einer chronique scandaleuse zu machen. Auf ihrem Wanderleben, bei ihrem Aufenthalt in Schlössern, Klöstern, Stadtherbergen, hatten sie eine reiche Gelegenheit zur Beobachtung des Weltlaufs. Die verbotene, namentlich die ehebrecherische Liebe verliebter Ritter und die Uebertretung des Cölibates durch wollüstige Mönche, wurden die beliebtesten Themata ihrer Darstellungen. Die Leichtigkeit der bequemen, scheinbar nachlässigen, pikanten, von höflicher Bosheit gewürzten Sprache, worin dieselben sich kleiden mußten, wurde besonders von Jean de Boves, von Gauvain und von Rutebeuf ausgebildet und hat der Französischen Literatur sich tief eingeprägt. Marie de France, die zu Anfang des dreizehnten Jahrh. vorzüglich in England lebte, hat nicht sowohl Contes, sondern Lais aus ihrer Heimath, der Niederbretagne, gedichtet und erwarb damit einen hohen Ruhm: Lai de Gugener, d'Equitan, du Fresne, de Bisclaveret, de Lanval, des deux Amans, d'Yvenec, de Laustic, de Milan, de Chaitivel, de Chèvre-Feuille, d'Eliduc, de Graalant, de l'Espine. Ihre 103 Fabeln, zu denen sie, nach ihrer eigenen Angabe, die Motive aus ältern Volksliedern nahm, die jedoch auf die Lateinischen Fabeldichter zurückweisen, vereinigte sie zu einem Ganzen unter dem Titel: le Dit d'Ysopet. (Roquefort: poesies de Marie de France. Paris 1820.) — Die Contes verzweigten sich zwar auch mit Legenden, bargen aber durchschnittlich gegen die Geistlichkeit Spott und Ironie. Ja auch ohne Polemik gegen dieselbe behandelten sie kirchliche Vorstellungen oft komisch, wie im Vaterunser eines Wucherers, in der Geschichte vom Bauern, der auf dem Wege Rechtens in's Paradies gelangte,

in der Schilderung der himmlischen Seligkeit als eines Balles, den Christus und die Apostel, Heilige und Engel im Himmel feiern u. s. w. — Die Geistlichen verfaßten daher Contes dévots, als ein Gegengewicht gegen die weltlichen Erzählungen. Die Mönche Hugo Farsi, Guibert von Nogent, Herman, Catimpré u. A. hatten das Leben der Väter, Einsiedler und Nonnen Lateinisch geschrieben. Nach solchen Quellen bearbeitete Gautier de Coinsi, der als Prior zu St. Médard in Soissons 1236 st., seine Contes dévots, die vornehmlich die Wunderkraft der Jungfrau Maria verherrlichten. Diese Polemik gegen die sündhafte Weltlichkeit wurde aber oft selber frivol, denn Maria, wenn man nur in ihrem Cultus sich exact erweist, wird zur Beschützerin der lasterhaftesten Personen, steht einer Aebtissin, die sich hatte schwängern lassen, als Hebamme bei, versieht für eine liederliche Nonne zehn Jahr das Amt im Kloster, während sich dieselbe draußen in aller Sinnlichkeit tummelt u. s. w. Der männliche Held dieser Mirakel ist gewöhnlich der Teufel, der aber natürlich der Maria immer unterliegt.

Diese Unterhaltungsliteratur war also, bei aller Breite, welche sie einnahm, auch noch keine neue Stufe der Poesie. Eine solche wurde erst durch die Entwicklung folgender vier Elemente gegeben: 1) des Kampfs des Vasallen mit seinem Lehnsherrn; 2) des Kampfs des christlichen Ritters gegen die Sarazenen; 3) des Kampfs des Arturischen Tafelrunders für eine Dame; 4) des Kampfs des Templeisen für den mystischen Gral. Die beiden ersten Elemente lassen sich auch als das Fränkisch-Kärlingische, die beiden andern als die Bretonisch-häretischen bezeichnen. Ist auch selbst von diesen Dichtungen der Kunstwerth noch nicht hoch anzuschlagen, haben sie ihre Bedeutung vorzüglich in der sprachlichen Seite und in der Vorbereitung, welche sie als Stoff für eine spätere Poesie anlegten, so entfalteten sie doch die wesentlichsten Momente der Ritterlichkeit: Lehenstreue, Gläubigkeit, Courtoisie und Priesterlichkeit. Der Priester ist auch ein Kämpfer, der geistliche Ritter aber ist ein priesterlicher Ritter.

αα) Das Fränkisch-Kärlingische Epos.

Die Franken gaben durch das Germanische Lehenswesen das eine, die Züge Karls des Großen gegen die Heiden das andere Element einer Menge von Sagen, die jedoch nicht zu einer poetisch klaren und schönen Gestaltung sich durcharbeiteten. Das Epos bedarf allerdings vieljähriger Tradition, um sich zu läutern, allein es bedarf auch eines Genius, der seinen Gährungsproceß endlich durch wahrhafte Kunst abschließt. Sonst bleibt es trübe, verworren und bröckelt auseinander. Der Gährungsproceß der Fränkisch-Kärlingischen Sage hatte zwei Elemente in sich, die keineswegs ausschlossen, zu einer höhern Einheit verbunden zu werden, allein es kam nicht dazu. Das eine, das Vasallenthum, blieb in einer zwar titanenartigen, aber auch sehr rohen Form, und das andere, der Kreuzzug gegen die Ungläubigen, wurde in einer hyperphantastischen Weise durch abgeschmackte Wunder und Geschichtswidrigkeiten ungenießbar gemacht. Das erste Element hat sich am Reinsten in der Geschichte des Herzogs Haimon und seiner vier Söhne Ritsart, Adelart, Writsard und Reinhold, oder, wie sie im Französischen heißen, Richard, Alard, Guiscard und Rinald (Regnault), zusammengefaßt. Wenigstens ist diese Sage als Volksbuch im Französischen, Niederländischen und Deutschen das bleibende Denkmal des Vasallenkampfes geworden. Die Tiefe seiner Zerrüttung ist eigentlich in einem Gedicht: Chanson de Loherain, das zwischen dem zehnten und zwölften Jahrh. abgefaßt wurde und zum Theil wirkliche Thatsachen verarbeitete, noch anschaulicher und weitgreifender dargestellt (P. Paris: li romans de Garin le Loherain. Paris 1833—46, III Vol.) Die poetische Einheit der Sage von den Haimonskindern liegt in Reinhold, allein, wie wir schon sagten, eine zu große Rohheit hat den Adel des Heldengemüthes niedergehalten. Es hätte ein Epos werden können, wie die Geschichte des Persischen Rusthm. Blutrache, Loyalität, Pietät sind die Mächte, welche diese wilden, kühnen Menschen in Bewegung setzen. Die Sentimentalität der romantischen Liebe ist noch fern von ihnen. Die Sarazenen sind noch nicht sowohl Glaubensfeinde, als Feinde überhaupt. Als

die Brüder exilirt werden, fliehen sie zu dem Sarazenenkönige Saforet und dienen ihm mehre Jahre ohne den geringsten Scrupel. Karl ist noch König, der Erste unter seinen zwölf Pairs. Er muß sich diesen sehr fügen, läßt überhaupt viel geschehen, was nicht sein sollte, bis dann einmal sein Zorn blitzartig hervorbricht und gnadelos auf seinen Gegner niederfällt, so daß er dann ebenso roh erscheint, als der alte Aimon de Dordogne. Die Sage hat instinctiv der brutalen physischen Kraft ein Gegengewicht in dem Malegis oder Maugis (d. i. Magus) von Aigremont, Sohn des Herzogs Beuves (Buovo) gegeben, der seinem Vetter Reinhold durch Gelehrsamkeit, List, Zauberei in seinen Verwicklungen auf heitere und edle Art hülfreich ist. Das Lehenswesen ist die Seele der Collisionen. Z. B. Karl bezwingt Haimon. Der Herzog muß ihm schwören, ihm seine Söhne auszuliefern, falls er ihrer mächtig würde. Als diese nun, die Mutter Aye zu sehen, zum Besuch kommen, bekämpft er sie. Reinhold aber rettet sie nicht nur, sondern nimmt seinen Vater gefangen und schickt denselben, auf einen Esel gebunden, durch einen Treiberjungen an Karl. Der tragischen Entwicklung, welche die Sage hätte nehmen sollen, ist die Spitze dadurch abgebrochen, daß sie sich zuletzt ins Legendenhafte wendet. Reinhold wurde zu einem Heiligen gemacht und ertränkte das edle Roß Bayard, das so oft ihn und die Brüder getragen, in den Fluthen des Rheins. Das Gedicht: les quatre fils Aimon (Regnault de Montalban), wurde zuerst von Hüon de Villeneuve am Anfang des dreizehnten Jahrh. verfaßt. Die vierte Branche des Gedichts von den Lothringern: Garin de Monglaive mit seinen vier Söhnen Girard, Regnier, Milon und Amand, war eine Nachahmung. — Auf ähnlichen Verhältnissen beruhend waren die Gedichte von Maugis d'Aigremont, von Doolin de Mayence, von Gerard d'Euphrate, von Ogier le Danois, von seinem Sohn Meurvin u. s. f. Ogier machte den Uebergang in den Bretonischen Kreis. Seine Geliebte, die Fee Morgane, war Arturs Schwester. Sie entführte ihn nach dem Wunderreich Avallon, welches kein anderes, als die herrliche Apfelinsel Avallenau des Barden Taliesin ist. Er wird aber von dort, der Christenheit in ihrer größen Noth einst zu helfen, wiederkehren (La che-

valerie Ogier de Danemarche par Raimbert de Paris. Poëme du XII siècle. Paris 1839, 2 Vol.)

Wenn Karl in diesen Sagen noch als der Germanische Lehensfürst mit den trotzigen, zur Empörung geneigten Vasallen sich herumzuschlagen hat, so ist er nach einer andern Seite hin zum Vorbild aller Kreuzritter verkirchlicht worden. Er ist nicht nur König, er ist Römischer Kaiser, Kaiser der Christenheit. Er ist nicht nur von den Pairs umgeben, sondern Engel bewachen ihn. Gott selber sendet ihm sein Schwert und begnadet ihn mit Traumgesichten. Damit er die Heiden vertilgen könne, läßt er die Sonne selber für ihn still stehen. Wie aber auf jener Seite der eigentlich active Held Reinhold ist, so auf dieser Roland, der Freund Oliviers, die zusammen ein schönes Bild ritterlicher Waffengenossenschaft darstellen. Durch den Verrath des Mainzers Ganelo kommt der herrliche Roland im Thal von Roncevaal um. Von dieser Geschichte wurden unstreitig früh schon Lieder umgetragen, denn 1066 sang man vor der Schlacht von Hastings das Rolandslied, das Taillefer gedichtet hatte. Dies haben wir nicht mehr, aber ein anderes von Turold, dem auch ein episches Gedicht über Roland zugeschrieben wird. (F. Michel: la chanson de Roland ou de Roncevaux du XII siècle. Paris 1837. Hierin ist auch ein Lateinisches Gedicht im elegischen Metrum abgedruckt: de traditione Guenonis sive bellum de Runcevalle.). Aus Volksliedern und Volkssagen schrieb der Pseudoturpin, vielleicht ein Mönch zu St. Denys bei Paris, sein bekanntes Buch: Turpini de vita Caroli Magni et Rolandi historia, in welchem Karl ganz mit der kirchlichen Glorie überstrahlt wurde. Diese Tendenz ließ Karl in einem Gedicht sogar eine Wallfahrt nach Konstantinopel und Jerusalem machen, eine Fiction, die in dem Roman Galien le restauré bis ins Lächerliche hin übertrieben ward. Das interessanteste Epos, das außer der Rolandssage auf dem Boden der Sarazenenkämpfe entstand, war unstreitig das von Fierabras, jenem furchtbaren Riesen, der sich zuletzt doch zum Christenthum bekannte, eine Sage, die Calderon noch für seine Brücke von Mantible und Fortiguerra für sein Epos Ricciardetto benutzt hat (in einer Provençalischen Bearbeitung herausgeg. von

J. Bekker, Berlin 1829.) Ueber dem Blick nach Spanien hin iſt jedoch nicht zu vergeſſen, daß Karl auch als der Sachſenbekehrer gefeiert ward. Jean Bodel von Arras, ein trefflicher Dichter, der ſo unglücklich war, durch die ſchreckliche Krankheit des Ausſatzes von aller Geſellſchaft ausgeſchloſſen zu werden, verfaßte in etwa 6000 Alexandrinern la chanson des Saxons oder de Guiteclin de Saissogne nach ältern Liedern der Trouvères, wie er ſelber ſagt. Guiteclin iſt Witukind (wituchind, woodchild, Waldſohn, d. h. der Verwieſene. Fr. Michel: la chanson des Saxons. Paris 1839. 2 Vol.)

Alle Epik treibt aus der Genealogie der Helden heraus noch eine Menge Schößlinge, die nicht mehr tief im Urleben der Sage wurzeln, aber oft durch eigenthümliche Züge erfreuen. An die Karolingiſche Sage haben ſich viele kleinere und größere Gedichte locker angeknüpft, die vorzüglich das leidende, aber im ſtillen Dulden des Leids ſittlich große Weib zum Gegenſtande haben. Schon Aya in den Haimonskindern iſt ein ſolches Weib, das z. B. mit Fauſtſchlägen vom grimmen Gemahl mißhandelt wird, aus Furcht vor ihm heimlich mit ihren vier Söhnen niederkommt und erſt, als er ſich über ſeine Kinderloſigkeit beklagt, ſie ihm zögernd vorführt. Solch ein Weib war auch Pipin's Bertha mit dem großen Fuß, Karls Mutter, eine von den Jongleurs volksmäßig umgetragene Geſchichte, die Adenez le Roi, Minſtrel Heinrichs III. von Flandern und Brabant, in der Mitte des dreizehnten Jahrh. dichtete. (P. Paris: li romans de Bertha aus grans piés. Paris 1832.) Auch Girardin d'Amiens dichtete in Alexandrinern eine histoire de Pepin et de Berthe sa femme. Hieher gehören auch Charlemagne, fils de Berthe; Valentin et Orson; Griselde; la Manekine von Philipp von Rheims, die Geſchichte der geduldigen Helene von Konſtantinopel. (Roman de la Manekine par Philippe, trouvère du 13 siècle, publ. par F. Michel, Paris 1840.); Octaviane u. ſ. w. — Genealogiſch verknüpfte man auch die liebliche Kindergeſchichte Flos und Blancflos mit dem Stammbaum Karls des Großen, obwohl die Sage von dieſen etwas altklugen, aber anmuthig rührenden Kindern ſonſt nicht das Geringſte mit der Fränkiſchen Geſchichte zu thun hat.

Der Deutsche Bearbeiter, Konrad Flecke, versichert selbst, aus dem Französischen des Ruprecht von Orbent (Orleans?) seinen Stoff entnommen zu haben, allein ein Gedicht davon haben wir im Französischen nicht mehr, nur einige Liederfragmente. (Leroux de Lincy: Recueil de chants historiques français. Paris 1841, 136 ff.) — Auch die Freundschaftssage von Miles und Amys, die schon seit dem achten Jahrh. Lateinisch überdichtet war, ferner Lother und Maller u. a. zog man heran. — Insbesondere aber bildete man den legendarischen Zug der Karlssage weiter aus. Hier ist vor Allem zu nennen der Versuch, Gottfried von Bouillon genealogisch an Karl anzunähern: Guillaume d'Orange au court nez von Guillaume de Bapaume in zehnsylbigen Versen aus dem 12. Jahrh., woran sich der Sache nach anschließt der Chevalier au Cygne von Jehan Renault, fortgesetzt von Gandor von Douay, eine Schilderung der Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon. (Das erste noch immer strahlende Licht in die Auffassung des vielverzweigten Fränkischen Sagenkreises brachte Uhland durch seine classische Abhandlung über das altfranzösische Epos in der Zeitschrift: Die Musen von Neumann, Berlin 1812, III. 59 ff.)

ββ) Das Bretonisch-häretische Epos.

Daß unter den Bretonischen Stämmen, auch im Gallischen Armorika, eine Sage von Artus existirte, haben wir früher schon erfahren. Aus der ursprünglich nationalen Form wurde sie in Lateinische Prosa durch den Bischof Monmouth umgesetzt und aus dieser durch den Geistlichen Wace in die Nordfranzösische Poesie eingeführt. Wace, auf der Insel Jersey geboren, zu Caen gebildet, starb 1184 in England. Er übersetzte 1055 Monmouths mythische Geschichte der Britischen Könige in seinem Brut d'Angleterre in 18000 achtsylbigen Versen und schrieb dazu eine Fortsetzung in der Geschichte der Normännischen Fürsten bis 1106 unter dem Titel: le Roman de Rou (Rollo) et des ducs de Normandie. (Le roman de Brut par Wace, publié par Le Roux de Lincy, II. Rouen, 1838. — Le roman de Rou et des ducs de Normandie par Wace, publié par

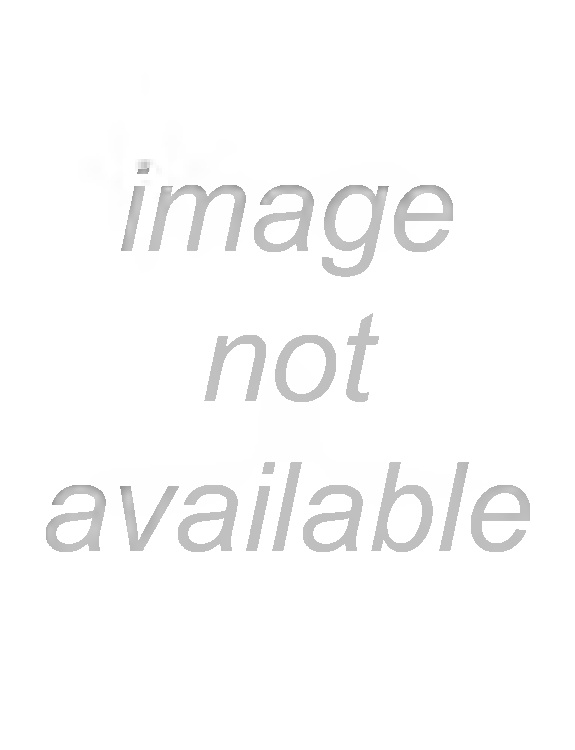


image
not
available

wird gleichsam zum conventionellen Mysterium. Was die Provençalische Lyrik aus dem Leben der Sänger heraus als Leidenschaft unter strenger Verschwiegenheit äußerte, das wurde hier in epischer Breite und Offenheit widrig ausgemalt. Lancelot lebt mit der Königin selber im Ehebruch. Mordred, Artus Neffe, versucht den Ehebruch mit der Königin. Tristan lebt mit Isold, der Gattin des Königs Marke von Cornwallis, in stetem Ehebruch und spottet durch List sogar über ein Gottesgericht, welches die Treue der Königin prüfen soll. Man kann sich nichts vorstellen, was dem Geist des Indischen, Griechischen und Deutschen Epos entgegengesetzter wäre, als diese frivole Behandlung der Ehe. Allerdings sollen die Ehre, die Zucht, die Scham, die Tapferkeit, die Artigkeit, die Treue herrschen. Tapfer sind auch die Ritter und höflich sind sie auch. Aber selbst wenn sie als Muster aufgestellt werden, fällt ihr Betragen mindestens in das Wunderliche und der Seneschall des Königs, Herr Keu (Kay), der das Amt hat, alle ritterlichen Tugenden aufrecht zu halten und den Anstand zu überwachen, erscheint daher in der Regel als komische Figur, die sich in ihrem Walten lächerlich macht und der Genialität der zügellosen Leidenschaft gegenüber mit Ironie als ein gutmüthiger Pedant behandelt wird. Erec verliegt sich bei seiner Enite, d. h. verweichlicht sich in einem schlaffen Liebesleben, so daß sie ihn selber tadelt. Da ermannt er sich, macht sich auf, besteht Kampf auf Kampf, führt aber Enite überall mit herum, weil er in seiner ritterlichen Gereiztheit ihr mit seiner Tapferkeit eigentlich nur ein Schauspiel geben will, bis ihre Treue ihn endlich auch zur Liebe zu ihr zurückführt. Iwain reißt sich von seiner geliebten Laudine los, ein Abenteuer in einem verzauberten Walde bei einem verzauberten Brunnen zu bestehen, von welchem ein Ritter Qualogreant an Artus Tafel erzählt hat. Er verspricht seiner Geliebten, binnen Jahresfrist zurück zu sein. Weil er aber länger bleibt, verliert er ihre Liebe, wird darüber sofort wahnsinnig, irrt in einem Walde umher, kommt endlich wieder zu sich und wird durch die von ihm gerettete Kammerfrau Lunete mit seiner Laudine wieder versöhnt. Tristan ist eigentlich einer Sage entsprungen, welche mit der Arturischen ursprünglich in gar keinem Zusammenhang stand. Sie

iſt Iriſch Bretoniſcher Abkunft und in jeder Beziehung das Höchſte, was die üppige Sentimentalität und formale Courtoiſie dieſer phantaſtiſchen Epik leiſten konnte, denn Triſtan iſt in Geſtalt, Betragen, Bildung, Tapferkeit ebenſo der vollkommenſte Ritter, als Iſold durch Schönheit, Anmuth und Klugheit die vollkommenſte Frau. Obwohl die Entſtehung der Liebe zwiſchen beiden auf ganz natürliche, pſychologiſch richtige Weiſe begründet wird, ſo hat die Sage doch dieſe Natur noch wieder künſtlich durch einen Zaubertrank aufgehoben, der ſie unauflöslich miteinander verketten ſoll. Die Treue Brangane's, des Kammermädchens, welches die Schuld des Minnetrankes trägt, büßt dafür dadurch, daß ſie ſich dem Gemahl Iſolds, dem König Marke, in der Brautnacht unterſchiebt. Durch zahlloſe Liſten wird Marke fortwährend von den Liebenden getäuſcht. Alle Liebe aber hält Triſtan nicht zurück, ſich mit einer andern, der weißhändigen Iſold zu vermählen, was jedoch die erſte, die blonde Iſold wiederum nicht abhält, zu ihm zu kommen, als er auf den Tod verwundet liegt. Er iſt verwundet, indem er ſeinem Schwager Kaëdin zur Vollführung eines Ehebruchs beiſtand. Und an dieſer Wunde ſtirbt er auch. Wenn auch in ſpätern Ueberdichtungen manche chriſtliche und kirchliche Elemente in dieſe Geſchichten hineingetragen wurden, ſo blieben dieſelben ihnen doch principiell fern; z. B. wenn Genievra nach Artus Tode in ein Kloſter geht, ihre Sünden zu büßen, oder Lancelot ein Einſiedler wird, ſo iſt dies nach dem ſonſtigen Geiſt ihrer Geſchichte ein müßiger Zuſatz.

In der Arturiſchen Tafelrunde wurde das Ideal des weltlichen Ritterthums ausgebildet. Es war aber wohl ſehr natürlich, daß die Poeſie auch das des geiſtlichen Ritterthums darzuſtellen verſuchte, nachdem die Tempelherrn daſſelbe in der Wirklichkeit ſeit 1108 mit ſo glänzendem Erfolge realiſirt hatten. Dieſer Gedanke liegt der Gralſage zu Grunde. Die Elemente, in welche er ſich hüllte, waren ſehr trübe und ſeltſame Traditionen. Das eine derſelben war die Sage von dem Gefäß, in welches Joſeph von Arimathia das Blut Chriſti am Kreuz aufgefangen haben ſollte und dies Gefäß, ein rieſiger Edelſtein, ſollte wiederum von Chriſtus bei ſeinem letzten Abendmahl als Schüſſel gebraucht ſein. Daß Joſeph von Arimathia nach England ge-

kommen und dort einen alten Druidensitz auf der Insel Avallon in ein Kloster verwandelt haben soll, ist früher erzählt und dabei erwähnt, daß der Druidencultus sowohl durch seine Mythen von der Göttin Ceridwen als durch seinen Gebrauch der Glassteine ebenfalls eine Beisteuer zur Entstehung der Gralsage gegeben haben könne. Ein Tropfen aus dem Kessel der Ceridwen verlieh, wie wir sahen, einen höhern Geist. Ein drittes Element war das auch schon erzählte Mabinogi von Peredur, das an den Bretagnischen Balladen von dem Helden Morvan lez-Breiz, gest. 818, auch noch eine Analogie hat. (Villemarqué, Barzaz-Breiz a. a. O. I, 127, 4 édit.) Es ist der Gedanke eines edeln Jünglings, der, von seiner Mutter in Einsamkeit erzogen, weltunbekannt bleibt, bis die zufällige Begegnung mit einem Ritter, den er erst für einen Engel hält, ihn in die Welt und in den Kampf hinauslockt. Dieser Gedanke ist mit der geheimnißvollen Frage Peredurs und diese mit dem Gral verknüpft, den man statt des blutigen Hauptes einschob. Aus Morvan und Peredur wurde Parcival. Per heißt Walisisch die Schüssel und Perdur der Schüsselsucher. Nun haben wir diese Richtung der Bretonischen Sage häretisch genannt. Der Gral ist allerdings eine christliche Reliquie. Er wird von Hütern verehrt, die Christen sind und sich Templeisen, templois (templiers), nennen. Aber er ist eine Reliquie eigenthümlicher Art. Mag das Wort Gral nun mit regalis oder mit gralaz (im Provençalischen Becher oder Schüssel) zusammenhängen, so können uns solche Etymologien weiter keinen Aufschluß über die wunderbare Function des Grals geben, nach welcher er nämlich seine Verehrer ernährte und kleidete, sie durch sein Anschauen am Leben erhielt und durch leuchtende Inschriften, die auf seinem Grunde erschienen, den Seinigen Befehle gab, ähnlich wie der Jüdische Hohepriester auf seinem Brustschilde aus den Buchstaben desselben göttliche Verkündigungen las. Er war also ganz souverain. Von einer Unterordnung der Templeisen, die selber Priester waren, unter den Klerus oder unter den Papst ist nirgends eine Spur. Der Gral verlieh jedoch nicht nur irdisches Wohlsein, sondern sicherte auch die zukünftige Seligkeit. Seine Verehrer waren also in dieser Beziehung völlig unabhängig von der Kirche. Der Gral

recrutirte ſich durch ſeine Orakel. Obwohl er ebenſo ſehr Männer als Frauen in ſeinen Dienſt berief, ſo durften doch die Seinigen, mit Ausnahme des oberſten Hüters, des Königs im Gral, nicht heirathen. Der Gral verkündete die Namen der Perſonen, die er ſich zu ſeinem Dienſt erwählt hatte. Der Dienſt ſelber beſtand in einem Cultus ſehr einfacher Art, wenn auch nicht ohne prachtvolle Decoration. Allein von der Darbringung des Meßopfers, dieſem Centrum der Römiſchen Kirche, iſt ebenfalls keine Spur. Selbſt am Charfreitag ſchwebt eine weiße Taube vom Himmel nur dazu herab, eine Oblate in das Gefäß zu legen, welche die Wunderkräfte der Ernährung und Erhaltung beſitzt. Die männlichen Templeiſen müſſen den Wald durchſtreifen, der um die Burg Montſalvatſch herumliegt, Unberufene abzuhalten, oder ſie müſſen die Miſſionen ausführen, welche ihnen der Gral aufträgt. Im Allgemeinen iſt dies Alles ziemlich geiſtlos. Manche Andeutungen ſcheinen aber auch auf eine häretiſche Doctrin vom Urſprunge des Böſen zu führen, die einen gnoſtiſchen Charakter verräth, z. B. die Geſchichte Lucifers, aus deſſen Krone der Erzengel Michael im Kampf mit ihm den Stein herausgeſchlagen haben ſoll, aus welchem wunderbarer Weiſe die Schüſſel verfertigt wurde, die dem Erlöſer zu ſeinem letzten Mahle diente, ſo daß alſo der Gral auch *die vorweltliche Geneſis des Böſen*, das aber von der Liebe des menſchgewordenen Gottes überwunden iſt, repräſentirt. Nun war der Gedanke, einen prieſterlich ritterlichen Charakter aus dem naiven Naturmenſchen Parcival zu ſchaffen und ihm den Ritter Gawain als einen Virtuoſen in der chevalereſken Lebenskunſt gegenüberzuſtellen, in der That ebenſo poetiſch, als den Gral mit der Tafelrunde zu contraſtiren. Allein auch hier dürfen wir nicht vergeſſen, daß Parcival zum Königthum im Gral ohne alle kirchliche Vermittelung gelangt. Er hat, bei ſeiner erſten Anweſenheit auf Montſalvatſch, nach der Bedeutung der Wunder zu fragen verſäumt, die ſeinem Auge vorüberzogen, in der That recht unbegreiflich, um nicht zu ſagen, ſtumpfſinnig. Hinterher irrt er dann vier Jahr umher, auf gut Glück, ſeinem Pferde den Weg überlaſſend, den es ihn führen will, *weil er an Gottes Vorſehung zweifelt*. Als er endlich durch Trevrizents Belehrung

bekehrt wird, sucht er den Gral, thut aber eigentlich nichts wahrhaft Gutes, Schönes oder Großes, solches Glück zu verdienen, das ihm dann plötzlich zu Theil wird und seine Geschichte vollends zu einem geistigen Stillstande bringt. Daher kommt es, daß die weltliche Seite, die in Gawains Abenteuern im Castel marveil culminirt, eigentlich viel menschlicher und lebendiger ist, als die geistliche, die von dem Fetischismus der unpersönlichen Reliquie bedrückt wird. Das priesterliche Ritterthum hätte im Kampf sich die Märtyrerkrone verdienen müssen, allein die verworrene Mystik der Sage hat es nicht zu dieser Consequenz des Urgedankens kommen lassen. Die Composition ist nun ein recht weitschichtiges Durcheinander der seltsamsten Dinge und Begebenheiten geworden, worin die Phantasie stets neuen Stoff zur Verwunderung findet.

Es muß nun bemerkt werden, daß wir lange Zeit hindurch alle diese Romane, mit Inbegriff auch derer des Karolingischen Epos, nur in ihrer Prosaform kannten, in welcher sie große Popularität erwarben. Mit vielen mag es aber auch der Fall sein, daß sie sogleich in Prosa geschrieben wurden, z. B. mit dem Roman von Merlin und seiner Liebe zur schönen und jungen Viviane, die er selbst in der Magie unterrichtete und die ihn endlich, ihn nie zu verlieren, im Walde von Broceliande bei Quintin in der Niederbretagne durch unauflöslichen Zauber in eine Höhle verschloß. Von manchen wissen wir, daß sie in Versform existiren, aber sie sind noch ungedruckt und dies ist leider auch noch mit dem Roman von Perceval und dem Gral der Fall, von welchem wohl Bruchstücke bekannt geworden sind, das Original aber noch immer auf der Pariser Bibliothek ruhet und, trotz aller Streitigkeiten über den Franzosen Chrestien de Troyes und Wolfram von Eschenbach, noch nicht einmal so weit gründlich gelesen ist, daß mit Entschiedenheit Wolframs Verhältniß zu ihm hätte angegeben werden können. Nicht mit Unrecht könnte man sagen, daß diese phantastische Epik auch eine ganz phantastische Literatur hervorgerufen hat. (Eine sehr vollständige Literatur nebst Proben findet man in J. L. Idler: Geschichte der altfranzösischen Nationalliteratur von den ersten Anfängen bis auf Franz I. Berlin 1842. Eine Uebersicht der Literatur der

verschiedenen Sagenkreise bis in die kleinsten Verzweigungen und Erwähnungen hin gibt Gräffe in seinem Buch: Die großen Sagenkreise des Mittelalters. Dresden und Leipzig 1842. Das Hauptwerk der Franzosen über die Nordfranzösische Epik ist noch immer: Roquefort: de l'état de la poésie française dans les XII et XIII siècles. Paris 1821, und trotz mancher Irrthümer, De la Rue: essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères. Caen 1834. 3 Vol.)

Im Grunde genommen ist es Ein Dichter, der vorzüglich diese ritterliche Epik nach allen Richtungen hin gestaltet hat, nämlich Chrestien de Troyes, von dessen Leben wir trotz seiner Berühmtheit weiter nichts wissen, als daß er in der Mitte des zwölften Jahrh. lebte. Er dichtete in der langue d'oil und in kurzen, jambischen, vierfüßigen Versen. Er war auch lyrischer Dichter, wie noch erhaltene Lieder bezeugen und nicht ohne Bekanntschaft mit den Classikern, wie aus seiner Nachbildung der Remedia amoris und der Ars amandi Ovids erhellt. Er behandelte die Geschichte Iwains, des Ritters mit dem Löwen (Chr. Guest: the mabinogion, I, 134—214.); die Geschichte von Erec und Enite; die Geschichte Lancelots unter dem Titel: le chevalier de la charette. (Herausgegeben von Farbé, Rheims 1849.) Diesen Roman hatte zuerst Gautier Map unter dem Titel: Lancelot de Lac, Französisch versifizirt; Chrestien vollendete sein Gedicht nicht; nach seinem Tode setzte es Geoffroi de Ligny fort. Die Tristansage war zuerst theils in Prosa, theils in Versen von Luces von Gast bei Salisbury bearbeitet. Chrestien behandelte sie ganz in Versen: del roi Marc et d'Ysalt la blonde. In den Contes de Cliget dichtete er eine seltsame Geschichte von Cliget, einem fabelhaften Sohn Alexanders des Großen, der nach England kommt. Li contes del roi Guillaume d'Engleterre enthalten die schon oben einmal erwähnte legendenhafte Geschichte des Königs Wilhelm. Li contes del Graal sollen zuerst auch von jenen Luces de Gast französisch bearbeitet sein. Ihm folgte Chrestien, der sein Gedicht nicht vollendete, was von Denet und Manessier geschah und diesen wieder die einander verwandten Robert und Hélis de Borron. (Le Roman du St. Graal, publié par F. Michel,

Bordeaux 1841, enthält nur die Geschichte der Jungfrau Maria und Christi und bricht mit Vers 4018 ab. Der Prosaroman Sangreal, der die Geschichte der Tafelrunde mit der des Grals eng verflicht, wurde Paris 1516 zuerst von Gallyot du Pré in zwei Foliobänden herausgegeben. L. Holland: Chrestien von Troies. Eine liter. Untersuchung. Tübingen 1854.)

Daß der Luxus der Phantasie in einem so weichen, nachgiebigen Stoffe, als die Tafelrunde Arturs und die Massenie des Grals darboten, mit immer neuen Erfindungen und Ausschmückungen thätig war, bis zuletzt die abgeschmacktesten und ungenießbarsten Producte herauskamen, versteht sich von selbst. Man ahmte die Nachahmungen nach. So Meliadus von Leonnoys durch Rusticien de Pise; so Ysaie le Triste, ein Sohn Tristans; so Cleriadus; Giglan u. a. Die kleinern Erzählungen von Giron le Courtois, vom Chevalier à l'epée, vom mule sans frein u. s. w. standen poetisch noch höher, als die endlos weitläufigen, geistlosen Geschichten von Feen, Zweikämpfen und Wunderschlössern. Ein großartig angelegter Roman Perceforest oder les anciennes croniques d'Angleterre, der auch von Gallyot du Pré Paris 1528 in 3 Foliobänden herausgegeben und gewiß von dem unbekannten Verfasser gleich in Prosa geschrieben wurde, sollte den Sieg der Cultur über die natürliche Wildheit des Menschen und den Sieg des wahren Glaubens über das Heidenthum schildern. Aber dieser schöne Gedanke ist in einem unerquicklichen Gemisch von wirklicher und fictiver Geschichte und in einem Wust von allegorischen Erfindungen erstickt. (Auszug daraus bei Dunlop a. a. O. 97 — 103.)

γ) Die Französisch-nationale Poesie.

Die Poesie der Troubadours und die der Trouvères war in der That ein Gegensatz. Jene war lyrisch, diese episch; jene war von dem Römischen, diese von dem Keltischen Elemente durchdrungen; jene wurde durch den Einfluß der Spanischen Araber und der Italiener, diese durch den der Normannen und der Anglobriten mitbestimmt; jene war auf den gesellig heitern Genuß der

Gegenwart, diese auf die ernstere Erinnerung der Vergangenheit gerichtet; jene wurde von Rittern und talentvollen Bürgersöhnen, diese von Geistlichen gepflegt; jene wurde in dem volltönigen, sanften Idiom der Langue d'oc, diese in dem herbern und schärfern Idiom der Langue d'oil vorgetragen; jene entwickelte eine Unendlichkeit strophischer Melodien, diese bewegte sich einförmig in den langen Tiraden der chansons de geste oder in den kurzen vierfüßigen Reimversen der contes, in denen man nur unbestimmte Ruhepuncte eintreten ließ. Aber so entschieden im Allgemeinen der Gegensatz war, so entschieden war auch die Wechselwirkung seiner Glieder, da das Ideal der Ritterlichkeit für beide dasselbe war. Die Troubadours spielten in ihren Liedern auf alle epischen Stoffe der Trouvères an, ja sie haben sich Nordfranzösische Epen angeeignet und selber in den novellenartigen Erzählungen den Anfang der poetischen Gestaltung gemacht. Die Trouvères haben umgekehrt von ihnen die lyrischen Formen ihrer chansons badines, d. h. ihrer erotischen Lieder, ihrer Sirventes, ihrer Pastourellen entlehnt. Nur die Tenzone blieb den Provençalen eigenthümlich. Sie hing zu sehr mit ihrer Geselligkeit zusammen. Man erwäge, daß das Verzeichniß der Troubadours 360 Namen zählt und vergleiche damit die wenigen Dichternamen der Nordfranzosen, Huon de Villeneuve, Adenez le Roi, Luces de Gast, Chrestien de Troyes und einige andere.

Der Gegensatz der südlichen und nördlichen Poesie löste sich dadurch auf, daß die Französische Nation das aristokratische Element der großen Adelsgeschlechter und das demokratische der städtischen Communen der absoluten Monarchie unterwarf und den Sitz derselben in Paris fixirte. Die Albigenserkriege ließen im Süden die heitere Lyrik, das gai saber, verstummen. Sie waren Kreuzzüge nicht gegen Heiden, nicht gegen theistische Sarazenen, sondern gegen christliche Häretiker, gegen Franzosen. Der Norden Frankreichs blieb von solchen furchtbaren Kämpfen frei. Er entwickelte vielmehr durch den Zusammenhang mit England ein neues Element, das Selbstgefühl der Französischen Nation gegenüber der Englischen. Im zwölften und dreizehnten Jahrh. war die epische Dichtung beider Nationen ebensowohl als ihre Philosophie dieselbe gewesen. Aber seit dem vier-

zehnten Jahrh. bildete sich der nationale Unterschied der Franzosen von den Engländern hervor, die ihrerseits aus Normannen, Dänen, Sachsen, Römern und Briten auch erst zu Engländern wurden. Diese große Veränderung war mit einer neuen Gestaltung der Poesie verknüpft, welche immer mehr in Paris, dieser ungeheuren Werkstätte der modernen Europäischen Cultur, ihren Boden fand. Paris war schon einige Jahrhunderte der Mittelpunct der scholastischen Wissenschaft gewesen. Aus allen Ländern Europa's waren die Schüler dorthin zusammengeströmt und hatten der Universität ein kosmopolitisches Gepräge gegeben. Die Studirenden theilten sich in vier Nationen. Die bessere Polizei, die in Paris sich früh entwickelte, die größere Leichtigkeit der Existenz, die bunte Mannigfaltigkeit der Lebensarten, die reizende Lage, die lieblichen Umgegenden, die Residenz der Könige, der Glanz der Feste, machten Paris zum Centralorgan der intellectuellen Arbeit und der politischen socialen Revolutionen Frankreichs, ja Europa's Einzige, wunderbare Stadt! Wie finster auch oft der kirchliche und politische Fanatismus in deinen Mauern gewüthet, wie edles Blut oft dein Straßenpflaster geröthet hat, immer bist du wieder hervorgegangen zu neuer Anmuth, zu unwiderstehlichem Reize! Die tiefste sittliche Corruption hast du immer wieder durch unablässige Verarbeitung zu überwinden und das Laster selber durch formale Humanität zu veredeln gewußt. Mitten in der Bigotterie, mitten im Despotismus, mitten in der Frivolität hast du doch eine Achtung vor allem Großen und Schönen, ein Herz für die Freiheit, eine Liebe zur Kunst und Wissenschaft in deinem Innersten dir zu erhalten verstanden, die dich immer wieder liebenswürdig erscheinen läßt. Für die Kunst wurde insbesondere das Französische Theater fast allein von Paris ausgebildet. Es wurde die nationalste Form der Französischen Poesie.

Die Hauptpuncte, die in der Weitergestaltung der Französischen Poesie hervortreten, sind 1) daß neben der höfischen Lyrik auch eine volksmäßige entstand; 2) daß die Phantastik der Ritterwelt sich in Allegorien auflöste; 3) daß das Drama aus seiner kirchlichen Vorbildung sich zur ästhetischen Selbstständigkeit emancipirte.

αα) Die höfische und die volksmäßige Lyrik.

Es ist schon gesagt worden, daß die Französische Lyrik wesentlich, auch in Nordfrankreich, die Formen der Provençalischen behielt. Durch Thibaut, Graf von Champagne, König von Navarra, 1201 bis 1253, ward die elegante, weniger gefühlswarme, als witzig spielende Manier begründet, in welcher sich die höfische Lyrik der Franzosen im Grunde genommen bis zur Revolution von 1789 hin ziemlich einförmig bewegte, eine Einheit der Manier, die nur in der Anwendung auf andere Personen und Gegenstände ihre Oberfläche änderte. Die Zahl der Dichter, die hier zu nennen wären, ist sehr groß. Pierre Mauclerc, Herzog von Bretagne; Quenes de Bethune; Karl von Anjou; Vidame de Chartres; der Châtelain de Coucy; Jacques de Chison; Gaces Brulez; Hugues de Berfy; Thierri de Soissons; Guillebert de Berneville; Dans Helynand, der Hofdichter Philipps August u. a. gehören hieher. (P. Paris: le Romancero français, Paris 1833.) Eine besondere Auszeichnung verdient Jean Froissart, 1337 zu Valenciennes geb., 1401 zu Lille als Domherr gestorben. Er brachte, um seine bekannten Memoiren schreiben zu können, einen großen Theil seines Lebens auf Reisen zu und dichtete naive Lais, Virelais, Rondeaux und Pastorellen. Einen Theil seiner Gedichte verschmolz er zu einer Art Roman: Meliador oder der Sonnenritter. Noch höher, als der behagliche Froissart, steht Karl, Herzog von Orleans 1391—1466. Er wurde in der Schlacht bei Azincourt 1415 von den Engländern gefangen und erst 1440 wieder frei gelassen. Er dichtete viele zarte, schwermüthige Lieder. Mit ihm rivalisirten seine Freunde Johann von Bourbon, Philipp von Burgund, Johann von Lothringen, René von Anjou u. a. Alain Chartier 1386—1458, Secretair Karls VI. und des VII., Français Corbeuil, André de Vigne, Martiel d'Auvergne, Guillaume Coquillart, Martin Franc, Jean Regnier, Guillaume Crétin, Michel d'Amboise u. a. waren für die Ausbildung der Sprache nicht unwichtig. Auch zwei Dichterinnen, Christine de Pisan und Clotilde de Vallon-Chalys, später Frau von Surville, 1405—95,

thaten sich hervor. (Gedichte der letzteren Deutsch von F. von Gaudy, Berlin 1837.)

In der Auffassung der Liebe von den höfischen Dichtern nicht verschieden, auch im Ton ihnen verwandt, öfters auch die bessern Lieder derselben sich aneignend, entwickelte sich eine volksmäßige Lyrik in chansons, in orgies, in lais, virelais, quodlibets, coq à l'âne, in bacchanales und in den vaux-de-vire. Als ältesten Volksliederdichter der Nordfranzosen muß man Abälard betrachten, dessen oben schon erwähnt ist. Der Name vaux-de-vire, der dem Worte Vaudeville den Ursprung gegeben, stammt von einer Mühle in dem romantischen Thale am Ufer der Vire in der Normandie, die einem Walkmüller Olivier Basselin gehörte und noch heutigen Tags seinen Namen führt. Dieser Müller, der wahrscheinlich 1418 von den Engländern bei der Einnahme von Vire getödtet wurde, dichtete eine Menge Lieder, die allgemein gesungen wurden und sich lange erhielten. (Dubois: Vaux de Vire d'Olivier Basselin, poète normand, Caen 1821.).

ββ) Die Allegorik.

Die Allegorik, die schon in den Bretonischen Epen stark wucherte, die auch die ganze höfische Lyrik mit oft sehr frostigen Pointen durchzog, löste die phantastischen Nebel der abstracten Ritterlichkeit in prosaische Formen auf, welche die Kunst der Beschreibung und der Scharfsinn des ordnenden Verstandes vergeblich mit höherer Lebendigkeit zu beseelen strebte. Erst auf dem Theater gelangten sie zum Schein der Wirklichkeit. Die Verständigkeit, welche dem Französischen Geiste tief eingeprägt ist, und sich auch in der logischen Gebundenheit seiner Sprache abspiegelt, hatte in seiner Poesie beständig eine starke didaktische Neigung unterhalten, die in vielen kleinern und größern Gedichten, in Sprichwörtern, in satirischen Gemälden sich hervorthat. Ein Unbekannter sammelte den Kern der Französischen Sprichwörter in einer geistvollen Satire auf die Sitten und die vorragendsten Personen des dreizehnten Jahrh. unter dem Titel: Bible Guiot de Provins. Ein ähnliches Werk, nur zahmer ge-

halten, war die Bible au Seigneur Berze. Sehr willkommen war dieſer Richtung die Thierſage. Wie ſehr die Geiſtlichkeit die Satire des Renard empfand, beweiſt die Verbrennung Cloots, des Dichters der erſten Branche, als Ketzer. Doch wurde der Renard nicht nur weiter ausgedichtet, ſondern auch nachgeahmt. Dies geſchah von François de Rues in ſeinem Roman de Fauvel (Mauleſel) 1310, zu welchem Chaillon de Peſtin noch einen zweiten Theil 1314 hinzufügte. Dieſes Gedicht läßt den Helden mit allen Ständen und mit allen Laſtern ſich berühren. Die Laſter treten als ſechs Damen auf: flatterie, avarice, vilenie, variété, envie und lachété. Fauvel wird nach und nach zu den höchſten Ehrenſtellen gehoben. Er iſt eine Art Macaire Er wird von Andern ebenſo betrogen und ausgebeutet, als er ſie betrügt und ausbeutet. Er heirathet die unächte Tochter der Dame Fortuna, Fräulein Vaine-gloire. In der Brautnacht wird er jedoch durch ein hölliſches Charivari der ſogenannte Mesnie Hellequin an der Vollziehung der Ehe gehindert. Dieſer Roman enthält ſehr viel Lais, Balladen, Rondeaux, Chanſons, Refrains, Motetten und andere Volkslieder, die eingelegt ſind. — Guillaume de Guilleville, geb. zu Paris 1295, Mönch zu Chaalis bei Senslis, verfaßte eine große Trilogie von der Pilgerſchaft des menſchlichen Lebens: le pélérinage de la vie humaine, nämlich: 1) des Lebens hienieden; 2) der abgeſchiedenen Seele; 3) Chriſti; in der Anlage nicht ohne Größe, in der Ausführung matt und trocken. — Ein vorzüglicher Gegenſtand der Reflexion wurde natürlich die Liebe. Zuweilen wurde ſie ſchlüpfrig und cyniſch behandelt, wie von Guiart in ſeinem Art de l'aimer; von Richard de Furnival in ſeinem Bestiaire d'amour. Aber ſie wurde auch ſatiriſch dargeſtellt. Dies geſchah vor Allem in dem berühmten Roman de la Rose (oft, zuletzt herausgegeben von Méon, Paris, 1813, 4 Vol.). Er wurde von Guillaume de Lorris in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrh. in 22,638 ſehr fließenden achtſylbigen gereimten Verſen verfaßt und von Jean de Meung, le Clopinel, in den letzten Abſchnitten nur abgeſchloſſen. Der Dichter ſieht ſich in einem Traum in die Nähe des Gartens der Liebe verſetzt. Dame Oiſeuſe öffnet ihm die Thür. Amor erblickt ihn und ver-

wundet ihn mit einem Pfeil. Sofort fühlt er das Verlangen, die ſchöne Roſe im Garten zu pflücken. Allein nirgends erſcheint ihm der Gegenſtand ſeiner Sehnſucht, bis Bel-accueil ihm endlich zum Anblick der Roſe verhilft. Doch der Verräther Danger legt ihm immer neue Hinderniſſe in den Weg, bis die Raiſon ihm den Wink gibt, ſich mit Bel-accueil zu verſtändigen. Nachdem er nun Gräben überſprungen, Schlöſſer geſprengt hat, nachdem alle Laſter von allen Tugenden überwunden ſind, wird das Caſtell, welches die Roſe umgibt, mit Sturm genommen und ſie ſelber gepflückt. Dies iſt der kurze Umriß eines Gedichts, das auf ſein Zeitalter eine ganz unglaubliche Wirkung hervorbrachte. Allgemein geleſen, von den Advocaten beſtritten, von den Prieſtern verdammt, von den Frauen gefürchtet, weil es ſie alle für leichtfertig erklärte, von den Männern bewundert, befriedigte es die wollüſtige Phantaſie durch ſymboliſche Zweideutigkeiten, die in der ganzen Anlage ſeiner Allegorie gegeben waren, das Rechtsgefühl durch ſeine Satiren, den Verſtand durch ſeine Grübelei. Daß man ſich das Recht zum Genuß der Schlüpfrigkeiten auch hier durch theologiſche Deutung zu erhalten wußte, brauchen wir, nach ſo viel ähnlichen Erfahrungen, noch kaum zu ſagen. Ebenſo wenig, daß das Gedicht viel Nachahmungen fand. — Dieſe nämliche verſtändige Reflexion, gemiſcht mit den ausſchweifendſten Phantaſtereien, brachte die Amadisromane hervor. So wenig der Roman von der Roſe einen neuen Gedanken enthielt, ſondern nur die Ovidiſche Kunſt zu lieben in eine neue Form umſetzte, ebenſo wenig enthielten die Amadisromane einen wirklich neuen Inhalt, ſondern reproducirten lediglich in potenzirter Weiſe das Ideal der Arturiſchen Tafelrunde, jedoch mit durchaus tugendhafter Tendenz. Wenn dies aber noch an einen mythiſchen Hintergrund anknüpfte, wenn es in Zeiten entſtand, die in der Wirklichkeit das Ritterthum noch entwickelten und denen mithin der poetiſche Reflex derſelben noch ſelber ein Bildungsmittel war, ſo ſchwebten die Amadisromane ganz in der Luft und wurden die Unterhaltung einer Zeit, welche durch Polizei, Heereseinrichtung, Schießgewehr, Schiffahrt und bürgerliche Sitte aus der Unbeſtimmtheit und Willkür der ritterlichen Thaten ſchon heraus war, allein dem ſinkenden Ritterthum noch einen künſtlichen Glanz zu

verleihen ſtrebte. Sie ſind der Nachtraum der Bretoniſchen und Fränkiſchen Ritterwelt. Im Innern ſind ſie gerade ebenſo organiſirt. Es iſt von uns beobachtet worden, daß der Griechiſche Roman eigentlich ſchon den Typus aller der Schickſalsromantik und ſelbſtgefälligen Sentimentalität enthält, welche wir in allen dieſen Romanen antreffen. Bei Hug- und Wolfdietrich mußten wir ebenſo urtheilen und es iſt merkwürdig, wie die Romane ſelbſt in ihren Namen ſogar immerfort an Griechenland erinnern. Amadis iſt ein Kind der Liebe, ein Sohn des Königs Perion von Gallien und der Prinzeſſin Eliſena von Britannien. Seine Mutter ſetzt ihn natürlich in einer Wiege aus. Ein Schottiſcher Ritter fiſcht ihn aus dem Meere auf und erzieht ihn unter dem Namen des Kindes der See. Zwölf Jahr alt wird er zur Vollendung ſeiner Erziehung an den Hof des Königs von Schottland geſendet, wo er ſich in Oriana, die Tochter des Königs Liſuarte von England verliebt, die ſich wegen Unruhen in ihrer Heimath dort aufhält. Nachdem Amadis Ritter geworden, eilt er dem Könige von Gallien zu Hülfe, der inzwiſchen Eliſena geheirathet hat. Vermittelſt eines Ringes erkennen ihn ſeine Eltern. Große Freude! Aber ein zweiter Sohn Perions und Eliſena's, Galaor, iſt von einem Rieſen geſtohlen worden u. ſ. w. u. ſ. w. Das iſt ganz in dem Ton der Griechiſchen und der ihnen ähnlichen Romane von Cliget, Cleomades, Cyperis von Vineaux, Wigamur, Lancelot vom See u. ſ w. Nicht als wären nun die Amadisromane, wie Einige von Amadis von Griechenland gemeint haben, wirklich Griechiſchen Urſprungs, aber dem Weſen nach weiſen ſie uns dahin zurück. Wer den erſten Roman dieſes Namens geſchrieben habe, weiß man nicht. Ein Portugiſe, Vasco de Lobeira, der gewöhnlich genannt wird und im vierzehnten Jahrh. gelebt haben ſoll, iſt nichts, als eine Hypotheſe. Der Franzöſiſche Urſprung iſt der der Sache nach natürlichſte, wenn nun auch der erſte Amadisroman in Spanien 1519 und zwar in Spaniſcher Sprache gedruckt wurde. (Dunlop a. a. O. 146 ff.) Die Proſaauflöſungen der Ritterepen bildeten durch die Breite, mit welcher ſie verfuhren, den Uebergang zu ſolchen völlig utopiſchen Producten, die eine ganze Genealogie hervorbrachten: Amadis von Gallien, Esplandian, Floriſando, Liſuarte,

Amadis von Griechenland, Floriſel, Anaxartes, Rogel und Ageſilaos von Kolchis, Silvio de la Silva, Sphäramund, Amadis vom Geſtirn, Amadis Flores von Griechenland, der Sonnenritter, Belianis, Primaleon, Palmerin von Oliva u. a. Es wäre ſonderbar, wenn in dieſer Fluth von Romanen nicht auch einzelne gute Erfindungen, treffende Bemerkungen, anſprechende Schilderungen von Gegenden und Paläſten, ſchön geſchriebene Liebesbriefe und dergl. geweſen wären, allein im Allgemeinen blieb der Inhalt geiſtarm. Es war immer derſelbe Mechanismus. Eine von Rieſen, Zauberern, fremden Fürſten geraubte Dame muß trotz der unſäglichſten Hinderniſſe befreiet werden. Ein Gedanke, wie er der weitſchweifigen Compoſition des Pereforeſt wenigſtens im Allgemeinen untergelegt war, der Sieg der Civiliſation, iſt in dem Gewirr der Begebenheiten nicht entfernt vorhanden. Die Unwahrſcheinlichkeit wird darin gleichſam zur Regel des Geſchehens und das Symbol und die Allegorie in der Manier von heraldiſchen Erfindungen im Uebermaaß verwendet. Die Helden ſind ſelber oft nur die Perſonification von Begriffen. Merkwürdig iſt es, daß ſelbſt in dieſen ſchlechthin fictiven Geſchichten der epiſche Trieb nach encykliſcher Zuſammenfaſſung ſich kund gab. Gilbert Saunier, Sieur du Verdier, beſchloß zu Anfang des ſiebzehnten Jahrh. in 7 ſtarken Bänden durch ſeinen Roman des Romans, worin er ſämmtliche Amadisgeſchichten vereinte, für die Franzoſen die mittelaltrige Formation des Ritterideals, das in dieſen Willkürſchöpfungen ſich an ſich ſelbſt bis zur maaßloſen Schwelgerei erſättigt hatte.

γγ) Die Myſterien und das Myſterium des Böſen.

Wir haben jetzt lange Zeiten vorübergehen ſehen, in denen das Drama theils aus innern Gründen, wie bei den theiſtiſchen Völkern, theils aus äußern, wie bei den Culturzuſtänden der Europäiſchen Uebergangsvölker, nicht zur Exiſtenz gelangte. Wir haben ferner drei Hauptformen des Drama's kennen gelernt, das elementare der Chineſen, das pathologiſche der Inder und das ideale der Griechen, welches ſich auch die Römer aneigneten. Nunmehr begegnen wir wieder einer neuen Bildung des Drama's,

die aus dem Ideal der Freiheit entſprang. Die Freiheit iſt in der chriſtlichen Religion ſich als aller Wahrheit gewiß geworden. Sie weiß, daß ſie ſelber es iſt, welche das Böſe als ihre Selbſtvernichtung hervorbringt und ſie weiß, daß dieſe als eine nicht ſein ſollende durch ſie ſelber wieder aufgehoben werden muß. Die Entzweiung der Freiheit mit ſich ſelber durch das Böſe muß durch ſie zur Verſöhnung mit ſich in dem ſelbſtbewußten Willen des Guten aufgelöſt werden. Das Böſe iſt daher das eigentliche Myſterium der chriſtlichen Welt, ja des Univerſums überhaupt. Es iſt die Afterſchöpfung des menſchlichen Willens, der ſich von ſeiner urſprünglichen Einheit mit dem göttlichen losgeriſſen hat. Weil aber der göttliche Wille der Wille an und für ſich iſt, ſo iſt das Böſe, obwohl es ein empiriſches Daſein gewinnt, von vornherein als ein in ſich ſelbſt nichtiges verurtheilt. Es vermag trotz aller Anſtrengung ſich nicht zu erhalten und die Gewißheit der Erlöſung von ihm durch die Wiedereinheit des menſchlichen Willens mit dem göttlichen durchdringt daher die chriſtliche Welt mit dem Gefühl abſoluter Siegesfreudigkeit. Die Entſtehung des Böſen, die Entzweiung des Menſchen durch daſſelbe mit Gott und die Verſöhnung des Menſchen mit Gott durch den Gottmenſchen, wurden daher der weſentliche Inhalt auch der chriſtlichen Poeſie und mußten ſich auch als das abſolute Weltdrama geſtalten. Es lag hierin ein tragiſches und ein komiſches Element. Das tragiſche lag darin, daß Chriſtus untergeht, weil die göttliche Freiheit ihm als menſchliche Schuld, als Gotteslästerung zugerechnet wird. Dies Schickſal iſt tragiſch im höchſten Sinn, denn die Schuld iſt hier nicht blos das Nichtſchuldigſein oder die einſeitige Berechtigung, ſondern ſie iſt die ihrer ſelbſt als der abſoluten Nothwendigkeit bewußte Freiheit, deren Erſcheinung für die in Irrthum und Sünde befangene Umgebung noch ein Räthſel iſt, in welchem ſie nur den Frevel der gottwidrigen Anmaaßung erblickt und damit des Todes des Gottmenſchen ſchuldig wird. Ethnicismus und Theismus vereinigen ſich in dieſer Schuld. Auf der andern Seite bot das Böſe ein komiſches Element dar, weil es von Hauſe aus die in ſich haltloſe Nullität iſt, welche umſonſt die in dem göttlichen Willen gegründete Weltordnung zu vernichten ſtrebt und als ein ſecun-

daires, epigonisches Product der selbstsüchtigen Willkür mit aller Aufspreizung seiner infernalen Macht doch nur seine Selbstvernichtung zum Resultat gewinnt. In seiner Genesis nicht tragisch, sondern traurig und düster, wird es in seinem letztlichen Ausgang durch den in ihm liegenden Selbstwiderspruch lächerlich.

Diese Weltanschauung wurde von der alten Kirche in der liturgischen Anordnung des von Sonnabend Mitternachts bis Sonntag Mittags dauernden Gottesdienstes symbolisch ausgedrückt. Aus der auf den Vormittag des Sonntags zusammengedrängten Abbreviatur desselben entstand die Römische Messe als ein symbolisches Opferdrama. Aus dem Oratorium wurde in der Osterwoche eine theatralische Darstellung der Leidensgeschichte Christi, der sogenannten Passion schlechthin, an welche sich die Schöpfung und der Sündenfall der ersten Menschen, die Geschichte Maria's, die Geschichte der Apostel und Märtyrer sehr natürlich als Ergänzung anschloß. Die Schriftworte wurden hierbei Jahrhunderte hindurch nach dem Text der lateinischen Vulgata beibehalten, dann in den Vulgärsprachen paraphrasirt, bis diese sich des Ganzen bemächtigten. Diese religiösen Dramen wurden seit der Karolingischen Zeit in den Kirchen, auf den Kirchhöfen und auf öffentlichen Plätzen mit reicher Ausstattung und mit einem großen Personal dargestellt.

Dies waren die Mysterien. Die Schreibung Mysterien ist zwar angefochten worden, weil man eigentlich Misterien schreiben müsse als eine Contraction von Ministerium sc. ecclesiasticum. Indessen ist jene Schreibart einmal seit dem Mittelalter die gewöhnliche geworden. Man hat auch den Ursprung der Mysterien aus dem kirchlichen Cultus insofern in Abrede stellen wollen, als die ursprünglich heidnischen Volksfeste und Mummereien den Anlaß dazu gegeben hätten. Allein diese verhalten sich offenbar nur als ein vermittelndes Moment der äußern Entwicklung. Eine gewisse Gestaltung der Pantomime haben wir überall als eine dem Drama voraufgehende Bedingung gefunden. In Frankreich fiel den Jongleurs vorzüglich diese Seite der Bildung zu. Das Princip des modernen Drama's war aber die christliche Idee. Bei den Chinesen nahm das Drama die novellistische Unterhaltungsliteratur und die Nationalgeschichte zum

Inhalt; bei den Indern das Epos; bei den Griechen das Epos und die ſocialen Zuſtände. In der Form hatten ſich alle Möglichkeiten eigentlich ſchon erſchöpft. Das Drama der chriſtlichen Welt ging nicht aus von den epiſchen Ueberlieferungen der Keltiſchen oder Germaniſchen Stämme, ſondern von der Geſchichte Chriſti und der Apoſtel. Aus ihr allein konnte der höhere Standpunct hervorgehen, den es durch ſeine tiefere Erfaſſung des Weſens der Freiheit in geiſtiger Beziehung vor dem Orientaliſchen und antiken Drama voraus hat. Die Form war zunächſt mit all den Unvollkommenheiten behaftet, welche wir auch bei andern Nationen beobachtet haben. Das epiſche und das lyriſche Element überwogen anfänglich und der Dialog arbeitete ſich erſt allmälig zur draſtiſchen Energie hervor. Auch die theatraliſche Form war ganz und gar jene naive Rückſichtsloſigkeit, welche der Phantaſie des Zuſchauers Raum und Zeit als gegen die eigentliche Handlung unweſentliche Beſtimmungen unterordnet. Als charakteriſtiſch erſchien nur die Sonderung des Ortes in die drei Abtheilungen der Hölle, der Welt und des Himmels, die in drei Stockwerken der Gerüſte auf einander folgten. Die eigentliche Handlung, welche das menſchliche Pathos entfaltete, bewegte ſich zwiſchen den Extremen der Hölle und des Himmels. Von unten drohete der feurige Höllenrachen, aus welchem die Teufel heraufſtiegen, in welchen die Verdammten hinuntergeſtoßen wurden. Oben erblickte man Gottvater mit ſeiner Herrſcherkrone als ehrwürdigen Greis, Chriſtus, Maria, die verklärten Heiligen und die Engel, die zum Schutz der Gläubigen herniederſtiegen und die im Kampf Bewährten zur himmliſchen Glorie heraufholten. Weil die Myſterien eine Geſchichte in aller ſinnfälligen Breite vorführten, ſo dauerten ſie oft Tage hindurch und wurden deshalb auch in Tagewerke, journées, abgetheilt.

Für die Geſchichte der Myſterien, die in allen Romaniſch-Germaniſchen Ländern dieſelbe iſt, liegt der Hauptpunct darin, daß die Kunſt zur Selbſtſtändigkeit vorſchreiten und von der Kirche ſich ablöſen mußte. Religion und Kunſt ſind im innerſten Gehalt freilich nicht verſchieden, aber ſie ſind es in ihrer Tendenz, denn die Religion will durch ihren Cultus den Menſchen mit Gott verſöhnen, die Kunſt will ihn durch ihre Schönheit ent-

zücken. Die Komik war es vorzüglich, welche die Sonderung des Theaters von der Kirche nothwendig machte, theils weil sie mit dem hohen Ernst des Cultus nicht zusammenstimmte, theils weil sie sich gegen corrupte Zustände des Klerus mit Satire wandte und den Papst selber nicht verschonte. Der allgemeine Name der Dramen war in Frankreich jeux de personnage. Die Mysterien im engern Sinn waren die scenischen Darstellungen von Geschichten des alten und neuen Testaments, insbesondere der Geschichte der Passion; Miracles waren Wundergeschichten, dramatisirte Legenden; Moralitäten waren allegorische Personificationen des Kampfs der Tugend mit dem Laster; Farçen brachten schon komische Vorfallenheiten des wirklichen Lebens auf die Scene, anfangs noch gemischt mit allegorischen Personen, es waren dramatisirte Contes und Fabliaux; Sotties waren Farçen mit einer komödischen Anlage; Parades waren eigentlich schon bürgerliche Lustspiele; diableries waren Moralitäten und Farçen, in denen der Teufel und die komische Personification des Lasters, le Vice, besonders hervorstachen. Wenn vier Teufel auftraten, nannte man ein Stück eine grande diablerie. Der Teufel wurde, Christo gegenüber, zur komischen Figur, der jedoch auch die Rolle des witzigen Freimuthes zufiel. Die christliche Idee, der Triumph der Liebe über das Böse, lehrte den Teufel mit Humor behandeln. Der Teufel wurde, seiner Ohnmacht wegen, verhöhnt, aber er wurde auch der lustige Teufel, dessen Einfälle und Sarkasmen jenen specifisch übermüthigen Ton erzeugten, der, wie man sich ausdrücken müßte, die christliche Frivolität charakterisirt. Wenn man an die ethnischen und theistischen Religionen zurückdenkt, so erscheint die unendliche Freiheit der christlichen in der Verkehrung des Teufels zum Narren poetisch auf die glänzendste Weise.

In der Französischen Dramatik ist nun der bei weitem wichtigste Punct die Bildung eines stehenden Theaters zu Paris als des ersten, welches seit dem Syrakusischen und Attischen wieder entstand. Allerdings wurden auch von den Provençalen Dramen gedichtet. Von Anselme Faidit, st. 1220, wird eine: l'Hérégia dels Peyres, d. h. l'hérésie des pères, genannt. Von Arnaud Daniel, von Luco de Grimauld, gest. 1308,

von René d'Anjou, sollen Dramen existirt haben und der Troubadours Barasols widmete dem Papst Clemens VI. zu Avignon eine gegen Johanna I. von Neapel gerichtete Pentalogie von 5 satirischen Tragödien: Andriasse, la Tharanta, la Malhorquina, l'Allemanda, la Johannela. Allein der Schwerpunct der dramatischen Kunst fiel nach Nordfrankreich und hier wieder nach Paris. Es sind drei Theater zu unterscheiden, das der Confrairie de la Passion, das der Bazoche und das der enfans sans souci. Dem Inhalt nach universell, der Form nach national, hatte die dramatische Poesie durch die theatralische Entwicklung in Paris zugleich ein Verhältniß zum Hof, das besonders weiterhin für sie entscheidend ward.

Die Mysterien der confrairie de la Passion.

Aus den chants royaux von Pilgern, die aus Jerusalem, aus Rom, St. Jago de Compostella u. s. w. zurückkehrten, bildete sich eine Gesellschaft, welche zu St. Maure bei Vincennes die Passion mit solchem Zudrang aufführte, daß die Pariser Polizei 1398 die weitere Darstellung verbot. Indessen wurde 1402 der Gesellschaft von Karl VI. ein Privilegium als confrairie de la passion de nôtre Seigneur gegeben und sie that nun den weitern Schritt, ihr Spiel in ein bestimmtes Gebäude zu verlegen, welches zuerst das von Deutschen Edelleuten zur Aufnahme verspäteter Pilger vor Paris erbauete, leer stehende Hôtel de la Trinité, später das Hôtel de la Bourgogne war. Sie führte eigentliche Mysterien auf. (Jubinal: mystères inédits du XV siècle. Paris 1836. 2 Vol. — Taillandier: les confrères de la passion, d'après les registres du Parlament. Paris 1834.) Die Errichtung einer stehenden Bühne fand sofort in allen größern Städten Frankreichs Nachahmung.

Die Moralitäten der Bazoche.

Nun hatte die Zunft der Clercs d. h. der Advocatenschreiber das Privilegium zu Paris, alle öffentlichen Ceremonien leiten zu dürfen. Sie hieß la Bazoche, ein Name, der von Basilica

in der Bedeutung Gerichtshalle abgeleitet zu werden pflegt. Sie konnte keine Mysterien aufführen, weil das Privilegium der Passionsbrüderschaft sie von solchen Stoffen ausschloß. Sie mußte daher für ihre Concurrenz eine neue Gattung erfinden, die Moralitäten, die wesentlich auf der Durchführung einer moralischen Idee in allegorischen Personen beruheten. Das historische Element der Mysterien, welche sich der Allegorie nur accessorisch bedient hatten, trat hier ganz zurück und die Komik trat bald hervor, da ohne sie die Allegorien der Laster und Tugenden zu langweilig geworden wären. Man muß der Bazoche einräumen, daß sie in ihren Compositionen oft höchst witzig war. Die Anlage ihrer Stücke ist oft ebenso glücklich, als die von ähnlichen der Indischen oder der mittlern Griechischen Komödie, aber die Durchführung blieb roher. Sehr beliebt war la condemnation des banquets à la louange de diète et sobriété pour le profit du corps humain, von Nicole de la Chesnaye; der l'homme juste et l'éxécution de la sentence von Simon Bourgoin, Kammerdiener Ludwigs XII.; die moralité nouvelle de Mundus, Caro, Demonia, en laquelle vous verrez les durs assauts et tentations, qu'ils font au chevalier chrétien, et comme par conseil de son bon esprit, avec la grace de Dieu, les vaincra etc. Die Bazochisten spielten, nachdem sie die Genehmigung Ludwigs XI. erhalten, auf zwei Theatern, die des Parlaments auf der ungeheuren Marmortafel des Palais, die des Chatelet auf einem Gerüst vor dem Thor ihres Gerichtshofs. 1476 verbot ihnen das Parlament, 1486 Karl VIII. ihre Aufführungen. Zwar wurden sie ihnen von Ludwig XII. wieder erlaubt, mußten aber 1516 unter Censur gestellt werden und verschollen seit 1582 gänzlich.

Die Sotties der enfans sans souci.

Die Mysterien hatten die christliche Tragödie, die Moralitäten die christliche Komödie begründet. Da aber die confrairie de la passion ein Eintrittsgeld erhob, während die Bazoche unentgeldlich spielte, so sanken die Mysterien. Die Confrairie suchte deshalb nach einem Mittel, sich wieder zu frischem Ansehen zu

bringen. Nun hatte ſich aus jungen Leuten der beſten Familien der Stadt eine Geſellſchaft gebildet, welche ſich die Enfans sans souci nannte und auf dem Markt des Halles, jetzt des Innocents, unentgeldlich Stücke aufführte, welche ſie sotties nannte. Es waren Farçen, aber voll von Satire, Laune und Witz. Die Paſſionsbrüderſchaft erlaubte ihnen, dieſe Stücke abwechſelnd hinter ihren ernſten gleichſam wie die Satyrdramen nach den Tragödien ſpielen zu dürfen und vermiethete ihnen 1548 das Hôtel de Bourgogne. Sie waren von Karl VI. 1518 privilegirt und wurden ihrer Ausgelaſſenheit halber 1612 aufgehoben.

Man darf ſich den Unterſchied der Myſterien, Moralitäten und Sotties nicht als einen ſtreng fixirten denken, allein die Weſentlichkeit deſſelben kann man nicht überſehen. Wenn wir die Myſterien, welche das Leiden Chriſti, die Wunderthaten der Maria, das Opfer Abrahams, den verlorenen Sohn, die klugen und die thörichten Jungfrauen, die Geſchichten der Märtyrer u. ſ. f. darſtellten, der antiken Tragödie verglichen haben, ſo kann man die Moralitäten der mittleren und die Sotties, wegen ihrer auch perſönlichen Satire, der alten Komödie analog ſetzen. Von dieſen volksthümlichen Dramen ſind die gelehrten Leſedramen gänzlich verſchieden, die hier und dort verfaßt wurden, wie Hroswitha's ſchon erwähnte Dramen, wie Guillaume's de Blois im zwölften Jahrh. Lateiniſche Tragödie: Flaura et Marco und die Komödie: Alda; wie ein theologiſches Drama Etienne's von Langton, der 1228 ſt., u. a. Der Trouvère Rutebeuf, 1235—1286, dichtete nicht nur Lieder und Contes, ſondern auch das Miracle Theophile, wovon oben ſchon gehandelt worden. (Jubinal: oeuvres de Rutebeuf: Paris 1839. 2 Vol.) Jean Bodel von Arras, den wir ſchon als Epiker kennen gelernt haben, verfaßte le jeu de St. Nicolas. Adam de la Hale, 1240—86, dichtete: le jeu d'Adam ou de la feuillée, die erſte Franzöſiſche Farçe, und le jeu de Robin et de Marion, das erſte Franzöſiſche Schäferdrama, deſſen einfacher Inhalt (die Abweiſung der Liebe eines Ritters durch Marion, der dafür ihren Robin durchprügelt) der Gegenſtand auch vieler Paſtourellen iſt. Es erforderte aber auch einen gewandten Tänzer, da Marion ihren Robin die vornehmſten Tänze ausführen läßt, ihn darin zu bewundern. Die Parade Maitre

Pathelin, in welcher Pathelin, ein Advokat, ein drappier (Tuchhändler), seine Frau Guillemette und ein bergier auftreten und worin zuletzt der Advocat durch den eigenen Rath, den er ertheilt hat, wieder überlistet wird, schreibt man gewöhnlich einem Geistlichen Pierre Blanchet zu Poitiers zu und setzt ihre erste Aufführung 1480. Da sie aber schon im Roman der Rose erwähnt wird, so muß sie schon viel früher existirt haben. Diese Farçe sagte den Franzosen ungemein zu und hat ihre Berühmtheit bis zum heutigen Tage erhalten. (F. Genin; Maître Pierre Patelin, texte revu sur les manuscrits etc. Paris 1854.) Alexander Connibert übersetzte sie 1512 in's Lateinische, Reuchlin ahmte sie nach und Brueys brachte sie in einer Umarbeitung 1706 von Neuem auf die Bühne. Der Waffenherold des Herzogs von Lothringen, Pierre Gringore Vaudemont, ließ 1511 in den Hallen von Paris ein Stück aufführen: le jeu du prince des sots et mère sotte, welches wiederum aus 3 Stücken bestand: 1) einer Sottie; 2) einer Moralität: l'homme obstiné und 3) einer Farçe: faire vaut mieux que dire; woraus man sieht, auf welchem ganz natürlichen Gange die Entwicklung des Französischen Theaters sich der des Griechischen angenähert haben würde, wenn nicht zur selben Zeit die Französische Pleïade ihre einseitige Nachahmung des antiken Drama's der Nation octroyirt hätte. Das Volkstheater der Franzosen, das auf den Pariser Jahrmärkten spielte und sich später in die Puppentheater flüchtete, wirkte diesen gelehrten Tendenzen noch lange parodistisch entgegen und schuf die burlesken Masken eines Gauthier Garguille, Gillot Gorju, Roger Bontemps, Turlupin, Tabarin, Arlequin und Moulinet. (Les joyeusetés, facetïes et folâtres imaginations de Caresme. Paris 1831, 2 Vol. Ch. Magnin: Histoire des Marionettes en Europe. Paris 1852. Eine treffliche Sammlung von Mysterien, Miracles und Farçen vom eilften bis zum vierzehnten Jahrh. mit Uebersetzung ins heutige Französisch gibt das Théatre français au moyen-âge von Monmerqué und Michel, Paris, 1839. Rutebeuf, Adam de la Hale und Bodel sind darin aufgenommen.)

b) Die Deutsche Poesie.

Die nationaldeutsche Epik, als noch auf der heidnischen Anschauungsweise beruhend, haben wir schon früher kennen gelernt. Die Geistlichen der christlichen Kirche, welche sich durch Sendboten des Glaubens und durch Bekehrungskriege unter den Deutschen etablirt hatte, suchten derselben entgegenzuwirken. Positiv konnten sie dies am besten, wenn sie dem Volk in deutscher Sprache eine andere, eine christliche Poesie gaben. Dies geschah in einer wahrhaft volksmäßigen Weise durch einen unbekannten Dichter Sächsischen Stammes auf Veranlassung Ludwigs des Frommen in der ersten Hälfte des neunten Jahrh. in seiner Evangelienharmonie, der vom Herausgeber Schmeller 1830 der Name Heliand gegeben worden. Sie ist noch alliterirend und faßt Christus naiv als einen Germanischen König und Herrn mit tiefer Innigkeit auf. Im Gegensatz zu ihr steht eine andere Oberdeutsche Evangelienharmonie in 5 Büchern, die von ihrem letzten Herausgeber Graff den Namen Christ empfangen hat. Sie wurde von Otfrid um die Mitte des neunten Jahrh. in kurzen Reimpaaren von 4 Hebungen verfaßt, deren 2 auf weibliche Reime gerechnet werden und von denen zwei Paare immer eine Strophe bilden. Otfrid war ein Benedictinermönch und Vorsteher der Klosterschule in Weissenburg im Elsaß. Sein Werk ist mit Bewußtsein der Volksdichtung entgegengesetzt. — Notker III., ein Benedictiner zu St. Gallen, der 1022 st., übersetzte die Psalme; Williram, der 1085 als Abt zu Ebersberg in Baiern starb., das Hohelied. Auf den Erzbischof Anno von Cöln, der 1075 st. wurde in 49 Strophen ein Panegyrikus nicht ohne großartige Auffassung der Geschichte gedichtet. Ein Diaconus Werinher im Kloster Tegernsee, der 1197 st., verfaßte einen Panegyrikus auf die Jungfrau Maria. Ein Laie, Heinrich, ein asketisches Gedicht: von des Todes Gehügede u. s. w. Völlig vereinzelt steht ein Gedicht historischen Inhalts aus dem neunten Jahrh. in kurzen, strophisch getheilten alliterirenden Reimpaaren, worin der Sieg eines Königs Ludwig über die Normannen gefeiert wird. Eine sehr umfassende Darstellung der wichtigsten Legenden, verwebt in eine zum großen Theil völlig fabelhafte Ge-

schichte des Römischen Reichs, ist die große Kaiserchronik aus dem 12. Jahrh., die in den ältesten Bearbeitungen von Julius Cäsar bis 1147, in spätern bis zum Tode Friedrichs II., in der letzten bis zu Rudolph von Habsburg reicht und gewissermaaßen einen Römischkirchlichen Gegensatz zu unserer Heldensage bildet. — Aus dem Französischen in's Lateinische und von diesem wieder in Deutsche Reime übersetzte auf Veranlassung Heinrichs des Löwen zwischen 1173—77 der Pfaffe Konrad das Rolandslied, ohne daß nach diesem Anfang sich die Sage von Karl dem Großen und seinen Paladinen bei uns besonders eingebürgert hätte. — Ebenfalls um diese Zeit nach dem Französischen des Aubry von Besançon dichtete der Pfaffe Lamprecht die Geschichte Alexanders, wie schon früher erwähnt worden. — Ja, es wurde schon um 1170 durch Eilhart von Oberge, wahrscheinlich einen Dienstmann Heinrichs des Löwen, der Tristan dem Französischen nachgedichtet, eine Bearbeitung, die wir leider nur noch in Fragmenten übrig haben.

In allen diesen Producten herrscht eine gewisse einfache Kraft, aber auch nicht selten eine naive Unbeholfenheit. Wenn die Geistlichen, wie in der Behandlung der Waltharsage, der Sage vom Herzog Ernst, der Scherze von Salomon und Morolf, des Isengrimus, des Grafen Ruodlieb u. a., sich Lateinisch ausdrückten, so waren sie oft ihres Stoffes mächtiger. Die Form der Deutschen Poesie wurde durch die kunstmäßige Lyrik verfeinert, welche von dem Ritterstande gepflegt wurde und auf die Gottesminne der Geistlichen die Frauenminne der Ritter folgen ließ. Sie entwickelte mit der Melodie die dreigetheilte Strophe in demselben Typus, wie die Provençalische Lyrik, die ihr um mehr als ein Jahrhundert voraus war und, als jene zu blühen erst anfing, mit Bertrand von Born schon die Höhe ihrer Ausbildung erreicht hatte. Die Deutsche Lyrik cultivirte aber als höfische nur das Minnelied und dies nach der transcendent sentimentalen Seite hin. Das Sirventes wurde von ihr wohl als Herrndienstlied zum Preise der Freigebigkeit der Gönner gesungen, als Rügelied jedoch nur einige Male versucht; die Tenzone aber mit ihrer Dialektik blieb den Deutschen mit Ausnahme der räthselhaften Dichtung des Wartburgkrieges ganz fremd.

Dieſe beſteht aber im erſten Theil eigentlich aus Sirventen, indem das Fürſtenloblied nicht ohne Polemik iſt, gerade wie das Dienſtlied der Provençalen; im zweiten Theil aber beſteht ſie aus einem myſtiſchen Räthſelkampfe zwiſchen Wolfram und Klinſor, der an poetiſchem Gehalt den erſten Theil weit übertrifft, an die Wettgeſpräche der alten Edda erinnert und mit dem Thema des erſten Theils gar kein weiteres Verhältniß hat. Man kann dies merkwürdige Gedicht auch zu den incommenſurabeln Werken der Poeſie rechnen, da es weder nur lyriſch, noch nur didaktiſch und in der Anlage halbdramatiſch iſt, ohne eine eigentliche Handlung zu involviren.

Man kann bei den mittelhochdeutſchen Lyrikern Lieder, Leiche und Sprüche unterſcheiden. Lied hieß das ganze ſtrophiſche Gedicht, aber auch die einzelne Strophe deſſelben, wiewohl ſie auch den Namen Geſetz führte; Ton hieß die Singweiſe, die Melodie; Wort das Gedicht ſelber in Verhältniß zum Ton. Die ſymmetriſchen Theile der Strophe hießen Stollen, oder zuſammen der Aufgeſang, der dritte ſie abſchließende, ihnen ungleiche Theil der Abgeſang. — Die Leiche waren dem Liede entgegengeſetzt. Beſtand dies aus einer oder mehren gleichgebauten Strophen, ſo verbanden die Leiche vielerlei Töne von ungleicher Structur zu einem größeren, lebhaften, unruhigen, oft in Sprüngen ſich bewegendem Ganzen, das jedoch auch ins Haltloſe ausſchwankte. Sie eigneten ſich zur Tanzbegleitung, ſo daß eigene Tanzleiche entſtanden. — Die Sprüche, die nicht geſungen, nur recitirt wurden, bildeten Strophen mancher Töne, die unter ſich wenig zuſammenhängen.

Man kann in dieſer Deutſchen Lyrik kein neues Ideal entdecken, das von dem der Provençaliſchen verſchieden wäre. Die Dame des Herzens, die man ſich zum Dienſt erwählt hat, wird mit derſelben abſtracten Hingebung verehrt. Der Unterſchied liegt aber darin, daß die Provençalen feuriger, kühner, origineller, politiſch freimüthiger, kirchlich kritiſcher und von der Liebe zu ihrem ſchönen, ſonnigen Lande begeiſterter ſind, während die Deutſchen matter, zahmer, geduldiger, gewiſſe conventionelle Vorſtellungen von den Blumen und Vögeln im Frühling, von den rothen Lippen und lichten Augen der Herrin, von dem

Schmachten nach einem Kuß und von der Trübheit des langen und kalten Winters, zwar in immer andern Tönen, allein mit gedankenarmer Monotonie zu wiederholen nicht müde werden. Dazu kommt, daß wir das Leben der meisten Minnesänger mit wenigen Ausnahmen fast gar nicht kennen, während wir bei vielen Provençalen und gerade bei den hervorragendsten uns ihre Gedichte durch ihr Leben erläutern können. Daß jedoch die Verhältnisse der Sänger zu den Frauen trotz der größeren Schüchternheit der Lieder nicht etwa sittlicher waren, als bei den Provençalen, wissen wir, man möchte sagen, leider zur Genüge. Entsprang auch der Deutsche Minnegesang aus ähnlichen Beziehungen der Ritter, wie der Provençalische, kann man ihn auch nicht ein Plagiat aus dem Französischen nennen, so ist er doch, wie die Untersuchungen von Wackernagel und von E. Mätzner in ihren Altfranzösischen Liedern zeigen, mit dem Provençalischen ebenso, als der Catalonische, identisch. Die selbstständige nationale Form, wie sie bei einem Kürenberger, bei einem Dietmar von Eist, Walram von Gresten in unserer Lyrik hervortrat, hätte sich ohne die vom kaiserlichen Hof und der Bildungssucht der Deutschen ausgehende Nachahmung des Fremden viel schöner entwickeln können.

Müssen wir nun zugestehen, daß die von den Geistlichen ausgehende Dichtung mit Ausnahme einiger Inconsequenzen sich in Ansehung des Stoffs nur reproductiv verhielt; müssen wir zugestehen, daß die große Menge lyrischer Gedichte im Inhalt wie in der Form nur eine blasse Nebensonne der Provençalischen Canzonen und Sirventen war; so müssen wir auch zugestehen, daß die höfische Epik der Deutschen iln Inhalt wie in der Form am Ende doch auch nur eine Reproduction genannt werden kann. Unser eigenes volksthümliches Epos wurde von den Nachbildungen des Französischen verdrängt. Der Pfaffe Konrad, der Pfaffe Lamprecht und der Dienstmann Eilhart hatten den Anfang dazu gemacht. Sie wurden übertroffen von Heinrich von Veldecke, einem Norddeutschen, der zwischen 1175—90 nach einem Französischen Muster die Aeneis in romantischer Modification dichtete und durch die sentimentale Schilderung der Liebe zwischen Turnus und Lavinia der Deutschen Epik die Farben zu einem oft

wiederholten Gemälde gab. Herbort von Fritzlar 1200—1210 dichtete den Trojanischen Krieg nach dem des Trouvère Benoit, den ihm der Landgraf von Thüringen verschafft hatte. Ulrich von Zazikhoven, ein Baier, übersetzte am Ende des zwölften Jahrh. die Geschichte des Lancelot vom See, d. h. die Jugendgeschichte Lancelots, wie er, von der Fee Viviane in Avallon erzogen, in die Welt tritt, Abenteuer erlebt, Kämpfe besteht und von einer Umarmung in die andere taumelt. Dem chevalier de la charette liegt diese Geschichte schon im Rücken. Hartmann von der Aue übertrug nach Chrestien de Troyes den Roman von Erek und Enite und den Iwain, den Ritter mit dem Löwen. Außerdem behandelte er zwei Legenden, die eine vom armen Heinrich und die andere von Gregorius auf dem Steine. Noch gleichzeitig mit Hartmann wandte sich Wolfram von Eschenbach, aus der Gegend von Ansbach, ganz der religiösen Mystik zu, ein großer, tiefsinniger, aber nicht trübsinniger, welternster, aber nicht weltmüder Dichter. Er übersetzte aus dem Französischen Wilhelm von Oranse, ohne ihn zu vollenden und arbeitete den Parcival, den er 1205 vollendete, seiner Angabe zufolge nach dem Werk eines Guiot von Provins, während er Chrestien de Troyes der Verflachung der Sage bezüchtigte. Da wir nun aber diese Quelle nicht kennen, so haben wir auch kein Urtheil über das Verdienst seiner Behandlung, in wiefern er die Sage psychologisch und religiös in sich vertieft habe, dürfen jedoch auf keinen Fall den Parcival, so hoch derselbe als höfisches Kunstepos steht, in dem Sinn als ein Deutsches Product preisen, als wenn derselbe aus dem eigenen Leben unserer Nation entsprungen wäre. Die Geschichte Titurels und Lohengrin's sind in ihrem Ursprung für uns auch noch wenig aufgeklärt. Die erstere ist von einem Dichter, der sich innerhalb des Gedichts selbst Wolfram und erst am Ende als Vollender Albrecht von Scharfenberg nennt, nach ihrem ganzen weitschichtigen Umfange behandelt worden. Die Namen der Personen, Orte und Thiere, z. B. daß der Bracke gardez viaz heißt, was der Deutsche mit: Hüte der Fährte! übersetzt, beweisen die Wälsche Abkunft, ganz abgesehen von dem Keltisch-phantastischen Geist, der darin herrscht, es ist aber merkwürdig,

daß wir im Französischen hievon keine Spur haben. Als ächte, dem Wolfram wirklich zugehörende Stücke aus dem Titurel nimmt man gewöhnlich nur die Fragmente in 177 Strophen an, die vorzüglich von der Liebe Sigune's und Tschionatulanders handeln. Diese vierzeilige Strophe ist eine romantische Contrafactur der Nibelungenstrophe, welche Albrecht von Scharfenberg in eine siebenzeilige, später oft angewendete umwandelte. Im Französischen haben wir gesehen, daß die chansons de geste aus dem Fränkisch-Karolingischen Kreise in den zehnsilbigen langen Tiraden, die Epen aus dem Bretonisch-Arturischen Kreise in kurzen vierfüßigen Versen, beide im jambischen Rhythmus, vorgetragen wurden. So wurden auch bei den Deutschen die Epen aus dem heimischen Sagenkreise in der Nibelungenstrophe, die aus dem Französischen, ohne Unterschied, ob aus dem Kärlingischen oder Arturischen Kreise, in vierfüßigen, kurzen Reimpaaren vorgetragen. Auch Wolframs Parcival ist darin gedichtet. Der Titurel macht daher metrisch eine sehr merkwürdige Ausnahme. Auch der Lohengrin, dessen Verfasser wir nicht kennen, ist in strophischer Form, und zwar in der Strophe des zweiten Theils des Wartburgkrieges, gedichtet. Wenn der Titurel, wie er sich im Deutschen erhalten hat, die ganze Geschichte des Grals umfaßt, und daher außer der Hauptgeschichte von Sigune und Tschionatulander, die ihm eigenthümlich ist, noch die Geschichte Parcivals vollständig in sich schließt und den Gral durch ihn nach dem Orient zurückbringen läßt, so findet sich im Lohengrin die Gralsage mit der vom Schwanenritter verknüpft, dessen geheimnißvoller Sendung die chronikartige Geschichte von Brabant und Cleve gegenübersteht, welche den größten Theil des Gedichts hinnimmt. Wolframs Zeitgenosse und Gegner, der bürgerlicher Abkunft entsprossene Meister Gottfried von Straßburg, nahm die Tristansage nach der Englischen Formation des Thomas von Erceldoune auf und erhob sie zu einer classischen Darstellung des ritterlichen Ideals, deren Schönheit Alles hinter sich läßt, was wir von Deutschen und Französischen Gedichten aus dem Kreise der aristokratischen Epik kennen. Daß diese unendliche Kunst an einem Stoffe zur Erscheinung kam, der die Liebe mit dem Verrath, die Treue mit der Untreue, den Adel der Gesinnung mit der Niedrigkeit der

Verſtellung, die Virtuoſität ritterlicher Sitte mit der Gemeinheit berechneter Liſt, in unauflösliche Verkettung brachte, war die Folge der erotiſchen Sentimentalität dieſer Epoche, die, recht im Gegenſatz zum Indiſchen Epos und Drama, zur Geliebten eine Dame wählen mußte, welche die Gattin eines Andern war. Gottfrid beendete ſein Werk nicht. Es wurde von zwei Fortſetzern, von Ulrich von Turheim und von Heinrich von Friberg beſchloſſen. Die Kindesliebe von Flos und Blancflos von Konrad Flecke, der ſich Gottfried glücklich anſchloß; die Geſchichte des Wigalois, des Ritters mit dem Rade, von Wirnt von Gravenberg; die Geſchichte Daniels von Blumenthal vom Stricker; die Geſchichte Wigamurs, des Ritters mit dem Adler, und ähnliche Gedichte wurden ſämmtlich nach Franzöſiſchen Quellen gedichtet. Mit Rudolph von Hohenems, Dienſtmann zu Montfort, ſehen wir das ritterliche Ideal zurücktreten. Zwar verfaßte er auch einen Wilhelm von Orleans und eine Alexandreis in 6 Büchern, bei welcher letztern er die mythiſche Geſchichte des Pſeudokalliſthenes mit dem hiſtoriſchen Bericht des Curtius zu vereinen ſtrebte, allein nachhaltiger wirkte er durch ſeine treffliche Bearbeitung von Barlaam und Joſaphat, der Legenden vom guten Gerhard und St. Euſtachius, endlich der Weltchronik, die er nach dem Lateiniſchen Werk des Gottfrid von Viterbo auf Antrieb des Landgrafen von Thüringen unternahm, allein während der Arbeit in Italien ſtarb. Die Ausartung des Ritterideals in Flachheit und Gemeinheit wurde ſchon durch ein grenzenlos weitſchichtiges Gedicht von Heinrich von dem Turlin, einem Kärnthner oder Steirer um 1230, bezeichnet. Er verfaßte: der Aventüre Krone und berief ſich dafür auf: Chrestien de Troyes (vergl. über dieſe problematiſche Angabe Holland a. a. O. 240 ff.). Sein Hauptheld iſt Gawein, der nach zahlloſen Heldenthaten den Gral ſucht und die Frage thut, welche Parcival verabſäumte. Das Zauberunweſen der Bretoniſchen Richtung, aber auch die ehebrecheriſche Unſittlichkeit derſelben, iſt hier auf das Aeußerſte geſteigert. Der Zauberbecher, der jeden Schuldigen begießt, der daraus trinkt, wird nur von Artus und Gawein ungeſtraft getrunken. Einen großen Raum nehmen die Abenteuer Gazozeins ein, der der Königin Ginover

Gewalt anthun will und von Gawein in seiner Frechheit gestört wird. Wenn man die breite Ausmalung solcher lüsternen Scenen liest, dann erkennt man freilich, daß Gottfrid von Straßburg wahrhaft sittlich dagegen ist. Die Erschöpfung des Ritterideals verrieth sich aber vorzüglich darin, daß die Dichter anderen Stoffen sich zuzuwenden begannen, namentlich der Legende. Reinbot von Durne dichtete die Legende vom Drachentödter Georg; Hugo von Langenstein die von der heiligen Martina; Konrad von Würzburg, der 1287 st., die Legende von Alexius; von Sylvester; einen Panegyrikus auf die Maria: die goldene Schmiede; außerdem viele Erzählungen von Partenopier und Meliure, von Engelhart und Engeldrut, vom Schwanenritter, von Kaiser Otto mit dem Barte, von der Minne u. a.; auch den Trojanischen Krieg behandelte er in einem großen Umfang, indem er fast alle hervorstechenden Griechischen Mythen in denselben hineinzog (s. über denselben Cholevius: Geschichte der Deutschen Poesie, I. 112 ff.).

Die innerste Seele der höfischen Epik war die erotische Sentimentalität. Daher waren die genannten Epiker auch Lyriker. Die Zahl aber der lyrischen Dichter, die als reine Lyriker sich hervorthaten, war außerordentlich groß. An Veldeck schlossen sich Spervogel, Reimar der Alte, Friedrich von Husen, Heinrich von Morungen, Heinrich von Rugge, Otto von Bodenlaube, Ulrich von Singenberg und Hartmann v. d. Aue an. Ihren einfachen Weisen folgten die künstlicheren von Reinmann von Brennenberg, Ulrich von Winterstätten, Burkart von Hohenfels, Gottfrid von Nifen, Rudolph von Rotenburg, Heinrich von Sax, Konrad von Landeck, Hildbold von Swanegöi. Die Töne Wolframs in seinen Tagliedern, und Gottfrids in seinem Marienliede sind bei aller Innigkeit doch zugleich mit selbstbewußter Kunst gesungen. Der größte Mittelhochdeutsche Lyriker war aber zweifellos Walther von der Vogelweide, ein Bürgerlicher, der nach 1230 st. und zu Würzburg begraben liegt. An Adel der Gesinnung, auch der patriotischen, an Freimuth, an Manneswürde, an zarter Frauenachtung, an Reife des Urtheils über den Weltlauf, an Süßigkeit und Klarheit der Sprache steht er classisch da; nur leugnen wir nicht, daß er uns zu nüchtern erscheint; es fehlt

ihm Leidenschaft, Enthusiasmus, Gluth der Darstellung, und der Reflexion auf die Milde der Fürsten, ob sie Geschenke geben oder nicht, entgeht selbst dieser edle Sänger nicht. Ein rechter Gegensatz zu seiner einfachen Größe ist Ulrich von Lichtenstein, der fast das ganze dreizehnte Jahrh. durchlebte. Er war ein reicher Oestreichischer Landherr, der sein Geld zum Theil zu den abenteuerlichsten Donquixoterien verwendete, z. B. als Frau Minne verkleidet mit einem großen Gefolge bis nach Venedig zog und jedem, der zum Ruhm seiner erwählten Dame mit ihm eine Lanze brach, einen goldenen Ring schenkte. Ulrich ist sinnlich und leichtfertig, oft allerdings auch anmuthig in seinen Liedern. Er hat sein phantastisches Leben selber bis 1255 in einem Buche: Frauendienst, beschrieben, das uns einen tiefen Blick in die sittliche Corruption der ritterlichen Minne gestattet, obwohl Ulrich in seinem Itwitz oder Frauenbuche, das er 1257 abschloß, einer Liedersammlung, selbst über die Verderbniß der Zeit klagt. In der Form nachlässiger, als Walther und Ulrich, viel Französische Wörter einmischend, aber sehr eigenthümlich, war der weitgereiste Tannhäuser, der vorzüglich in Reigen, d. h. im Tanzliede glänzte. Die Ausgänge der ritterlichen Lyrik ließen immer mehr das gnomische Element überwiegen, wie bei Reinmar dem Zweter, Konrad von Würzburg, Rumsland, Konrad Marner, dem Juden Süskind, Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, der 1317 als Domherr zu Mainz starb u. A. Der Zürcher Hadloub um 1300 rief noch einmal die liebliche Heiterkeit eines Gottfrid von Nifen zurück.

Unser heimisches Epos hatte die Wandelungen der Sprache in den Bearbeitungen, die es als Kunstdichtung erfuhr, auch durchleben müssen. Es war auch geographisch diesem Gange gefolgt. Von Franken und Thüringen hatte sich die Poesie durch Baiern nach dem Oberrhein, nach dem Breisgau, Thurgau und Elsaß gezogen. Von hier aber drang sie nach Osten in Kärnthen, Steiermark und Oestreich vor und manche Dichter, wie Nithard, wanderten vom Rhein dorthin. Die Französische Epik war hier nicht so tief eingedrungen, als am Main und Rhein und daher erklärt sich, weshalb die Nibelungen und Gudrun wahrscheinlich an der Donau ihre letzte Gestalt empfangen haben. Das eigentliche

Deutſche Weſen konnte nun zwar in der alten Heldenſage ſeinen adäquaten Ausdruck finden, allein durch das Chriſtenthum einerſeits, durch die Fränkiſch-Bretoniſche Epik und die Provencaliſche Lyrik anderſeits, war die Empfänglichkeit dafür geſunken. Die höfiſchen Dichter blickten vornehm auf unſer Epos herab. Die Form daher, in welcher die Selbſtſtändigkeit der Deutſchen Poeſie ſich geltend machte, war das ſociale Element der volksthümlichen Sitte, die ſich aber nur noch bei den Bauern und Bürgern erhalten hatte, da der Adel in die Wälſche Galanterie und Courtoiſie aufgegangen war. Gegen die Uebertreibungen derſelben richtete ſich in ſeiner einſichtsvollen Zeitkritik: der Wälſche Gaſt von Thomaſſin Tirkler (Zerklär) aus dem Friaul, um 1215. Des pſeudonymen Freidank: Beſcheidenheit d. h. Beſcheid wiſſen, um 1229, gab eine geiſtreiche Auffaſſung der Widerſprüche des Lebens und ihrer Selbſtvernichtung. Der Renner des Hugo von Trimberg, der 1260—1309 Rector des Collegienſtiftes zu Bamberg war, nahm viele volksmäßige Sprichwörter in ſich auf. Vortrefflich waren die kleinen, dialogiſch gehaltenen, ächt Deutſchen Rathſchläge eines Vaters an ſeinen Sohn unter dem Titel: König Tirol und ſein Sohn Vridebrant; und eines Vaters, des Winsbeken, an ſeinen Sohn, ſo wie einer Mutter, der Winsbekin, an ihre Tochter. Eine ſehr eigenthümliche Stelle in dieſer Gruppe nimmt der Minneſinger Nithard ein. Er war aus Ruwenthal im Bairiſchen gebürtig, machte einen Kreuzzug mit, verlor 1230 ſein geliebtes Ruwenthal und zog nach Oeſtreich, wo ihm Herzog Friedrich II. die Burg Medeliche bei Wien, das heutige Meidling, verlieh. Er wurde in Wien an der Stephanskirche begraben und man kann ſein Grab noch heute ſehen. Nithard, mit dem Zunamen Fuchs, einer alten Bairiſchen Familie, miſchte ſich gern unter die Bauern, theils um bei den Dorfſchönen ſein Glück zu machen, theils um allerlei Neckereien an ihnen auszuüben. Er hat nun in ſeinen Liedern das üppige Leben der reichen Getelinge und Dörperer mit hellen Localfarben in der Art geſchildert, den Oeſtreichiſchen Hof damit zu unterhalten. Er malt Tracht und Gang der Bauern, ihren Zank um die geputzten Mädchen, die Prügeleien der Trunkenen, den Hader der Mutter mit der

Tochter, wenn dieſe zum Ballſpiel auf die Wieſe, zum Tanz im Walde eilen will u. ſ. w. Seine Gedichte ſpringen von den komiſch ſatiriſchen Zeichnungen dieſes Getreibes oft in's Sentimentale oder auch umgekehrt um. Es ſind keineswegs idylliſche Paſtoralen. Sie gaben einer beſondern Gattung bäuriſcher Schwänke, die man in ihrer Weiſe erfand, den Namen der Neidharte. Die epiſche Schilderung eines ſolchen Getelings gab Wilhelm der Gärtenäre in ſeinem Meier Helmbrecht, der etwa nach 1234 verfaßt iſt. Helmbrecht, der Sohn eines reichen Oeſtreichiſchen Bauern, gibt ſich gegen den Rath ſeines Vaters zu einem Ritter, unter deſſen Anführung er raubt und plündert. Seine Schweſter Gotelint weiß er mit ſeinen hoffärtigen Geſinnungen anzuſtecken, ſo daß ſie ſeinen Freund Lämmerſchlind heirathet und unglücklich wird. Er ſelbſt wird als Räuber eingefangen. Der Henker ſticht ihm die Augen aus und haut ihm eine Hand und einen Fuß ab. Er muß nun betteln gehen, aber Bauern, die er früher beraubt und mißhandelt hatte, erkannten ihn und hingen ihn unter derbem Spott auf. H. Kurz (Geſchichte der deutſchen Literatur, Leipzig I. 1853, 449.) hält dies aus nur 2000 Zeilen beſtehende Gedicht geradezu für das beſte des Deutſchen Mittelalters. Wenn in demſelben die Wirklichkeit dem phantaſtiſchen Idealismus der abſtracten Ritterlichkeit entgegengeſetzt wurde, ſo behandelte Heinrich Wittenweiler, ein Baier, wahrſcheinlich ſchon aus dem funfzehnten Jahrh., in ſeinem: Ring, das Leben der Bauern vom Standpunct des gebildeten Bürgerthums mit Ironie, indem er erzählt, wie der Bauer Bertſchi Trieſnas von Lappenhauſen ſich um Mätzen Rurenzumph bewirbt und ſie heirathet. Sowohl die Bewerbung das Bauers, als die Hochzeit geben ihm zu vielen wahrhaft komiſchen Scenen Veranlaſſung.

Die ſociale Tendenz dieſer Gedichte liegt auch noch einer ganzen Reihe unter, die man gewöhnlich als didaktiſche aufführt. Lehrhaft ſind ſie auch, allein Lehrgedichte in dem kunſtreichen Sinn des philoſophiſchen oder deſcriptiven Lehrgedichts der Griechen und Römer ſind ſie nicht, ſondern erinnern eher an die mit Fabeln und Erzählungen geſchmückten gnomologiſchen Gedichte der Muhammedaner. Der Oeſtreicher Stricker, der um die Mitte des dreizehnten Jahrh. lebte, fügte eine Sammlung von Aeſopiſchen

und andern Fabeln und Erzählungen unter dem Titel: die Welt, zusammen. In einer größern Erzählung, der Pfaffe Amis, die in ihrem Ursprung auf England deutet, stellte er den Gegensatz des gesunden Menschenverstandes und der subtileren Bildung auf ergötzliche Weise dar, nicht ohne bittere Polemik gegen die Reliquiensucht, gegen den Aberglauben, gegen die Ausbeutung desselben durch Geistliche, gegen die Anmaaßungen des Klerus u. s. w. Es war das Thema von Salomo und Morolf, das später von dem Pfaffen Amis auf den Eulenspiegel übertragen ward. Die Franzosen kannten einen Theil dieser Geschichten unter dem Namen des Pierre Faitfeu. Ein Zeitgenosse und Landsmann Strickers, Seifrid Helbling, schrieb moralische Erzählungen, die nach der ersten unter dem Namen Lucidarius zusammengefaßt zu werden pflegen. Der Mönch Konrad von Ammenhausen aus dem Thurgau dichtete nach dem Lateinischen Prosawerk des Dominicaners Jacobus de Cessolis eine Auslegung der Bedeutung der Schachfiguren 1337 in seinem Schachzabelbuch; das Schachspiel wurde ein Symbol der bürgerlichen Gesellschaft und des Kampfs ihrer Stände. Bonerius, ein Geistlicher zu Bern, dichtete nach Lateinischen Vorbildern 100 Beispiele d. h. Fabeln, die er unter dem Titel: der Edelstein, zusammenfaßte. Hans der Bühler führte 1412 die sieben weißen Meister in die Deutsche Poesie durch eine gereimte Bearbeitung ein. Heinrich von Laufenberg um 1445 ein Priester am Oberrhein, der auch viele Lateinische Hymnen dem Deutschen Volksgesange aneignete, brachte nach dem Lateinischen einen Spiegel des Heils und ein Buch der Figuren, worin 136 Gestalten aus dem alten Testament symbolisch auf die Maria gedeutet wurden, in Verse. Als eigentlicher Spruchsprecher zeichnete sich der Wiener Teichner aus. Sein Freund, Peter Suchenwirt, von der Mitte bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts, war ein Herold, dem die Erklärung der Wappen auflag, woraus er eine Reihe nicht uninteressanter biographischer Denkmale seiner Helden zu machen wußte. Michael Beheim, 1421—1474, wo er zu Heidelberg st., lebte längere Zeit in Oestreich, dichtete Leder und ein halb historisches halb satirisches Gedicht: von den Wienern, das aber in seiner Trockenheit obenein eine ärmliche Gesinnung ver-

räth. Wie in Frankreich ſuchte die Didaktik durch eine allegoriſche Form ſich anziehender zu machen, ſo in Hadamar Laber's: Jagd, worin er die Minne ſchildern wollte; ſo in Sachſenheims Mörin, worin er den Venusberg und den vor ihm warnenden treuen Eckart als Mittelpunct einer trockenen Allegorie von der Minne nahm. Sachſenheim ward 1453 in Stuttgart begraben. Die Spitze erreichte dieſe Art der allegoriſchen Erzählung in Melchior Pfinzings Theuerdank 1517, welcher die Geſchichte der Liebe des Kaiſers Maximilian verblümt darſtellte. Maximilian iſt oft der letzte Deutſche Ritter genannt worden. Vom Theuerdank, der ſeiner Verherrlichung dienen ſollte, kann man gewiß ſagen, daß er der letzte Verſuch war, dem Ritterideal noch einen poetiſchen Halt zu geben. Der Ritterſtand war längſt ausgeartet. Die Klagen über ſeinen Verfall, wie von S. Helbling, der ſchon voll Sehnſucht nach Wolframs Parcival als dem Ideal des wahren Ritters aufblickte, verhallten ohnmächtig. Der Bürgerſtand hatte ſich bereits befeſtigt. Und wenn nun ein bürgerlicher Caplan, wie Pfinzing, obgleich nach kaiſerlicher Anleitung, die Abenteuer eines Ritterfürſten beſingen ſollte, ſo konnte nur eine ſteife Allegorik herauskommen. Viel lebendiger waren die Satyren, welche Brant und Murner gegen ihre Zeit ſchlenderten. Waren ſie auch ohne allen höhern Kunſtwerth, ſo waren ſie doch treffend. Brant, Dr. der Rechte, 1458—1520, wo er als Kanzler ſeiner Vaterſtadt Straßburg ſtarb, ſchrieb ein Narrenſchiff, das aus 113 Abſchnitten beſteht. Jeder derſelben, mit Ausnahme des erſten und letzten, ſtellte eine Narrengattung dar. Alle Narren ſchiffen nach Narragonien, ihrer Heimath. Viele Sittenſprüche und viele hiſtoriſche Beiſpiele ſind aus Werken des claſſiſchen Alterthums entlehnt, aber Vieles iſt auch friſch aus der Wirklichkeit gegriffen. Thomas Murner, 1475—1536, war in ſeiner Narrenbeſchwörung, Schelmenzunft, Gäuchmatt und Badefahrt ein untergeordneter Nachahmer Brants, aber in ſeiner Allegorie: von dem großen Lutheriſchen Narren, wie ihn Dr. Murner beſchworen, 1522, ein mit großem Glück ſelbſtſtändiger Satiriker.

Keine Geſchichte iſt für die Darſtellung mit größern Schwierigkeiten behaftet, als die der Deutſchen Poeſie, weil es der Nation

an Einheit fehlt. In Frankreich unterschied sich uns die Lyrik des Südens sogleich klar von der Epik des Nordens und von beiden unterschied sich ihre Einheit in der Französischnationalen Poesie, die weder mehr südlich noch nördlich, sondern dialektlos eben die Französische Poesie schlechthin war. Bei dieser aber unterschied sich wieder die Volkspoesie von der Hofpoesie, die allegorische Auflösung des Ritterideals und das Drama, in welchem die allgemeine Französische Poesie als nationale ihre vollkommenste Verwirklichung erreichte, die daher auch sofort in Paris als dem absoluten Centrum der Nation sich fixirte. Wie ganz anders in Deutschland! Der Gang ist hier ein ähnlicher, aber die Klarheit in der Stellung der Gegensätze fehlt und demnach auch die Einheit ihrer Auflösung. Wir haben gesehen, daß auf die heidnische Epik eine kirchliche, auf die kirchliche eine ausländische, die Fränkisch-Bretonische folgte, allein die heimische wurde von der Aristokratie der fremden aufgeopfert und sank zur sogenannten Spielmannspoesie der fahrenden Diet herab. Die Lyrik aber, da sie zum Theil Nachahmung war, sprudelte nicht mit unbedingter Kraft aus dem eigensten Herzen, sondern hatte viel Gemachtes, Conventionelles, Stereotypes und verlor sich früh in's Didaktische. In diesem kam der Deutsche Geist gemach zur Besinnung und zum Zorn gegen sich, eine Stimmung der Unzufriedenheit mit seiner Geschichte, wie sie keine andere Nation kennt. Diese Stimmung ist den Deutschen geblieben und hat oft die Besten zur Ungerechtigkeit gegen ihr Volk fortgerissen, weil sie in ihrer Empörung über das Unglück des Ganzen zunächst keinen andern Ausdruck ihrer innigsten Theilnahme an demselben, als den satirisch bittern fanden. Durch alle didaktisch allegorische Dichtungen, die wir aufgeführt haben, geht namentlich die Klage über die Verausländerung der Deutschen und brachte sogar 1513 zu Straßburg, das nunmehr ganz französirt ist, ein Gedicht: die Welschgattung, an's Licht. Das Französische Drama kam durch seine Fixirung in Paris mit der gesammten hohen Bildung dieser Weltstadt und mit dem Hof in ein Verhältniß, welches seine rohen Anfänge bald zu höheren Formen hinaufläuterte. Bei den Deutschen blieb das Drama lange Zeit in der trüben Unförmlichkeit stehen, die mit der Gährungsepoche seiner Genesis überall

verbunden zu sein pflegt. Der Bürgerstand der Städte bemächtigte sich seiner. Es war in den ältern Zeiten ganz dasselbe kirchliche Mysterium, wie bei den Romanischen Völkern, gewesen. Man hatte mit derselben naiven Würde und mit derselben Einmischung naiven Scherzes das Leben der Maria, Christi, des jüngsten Tags u. s. w. als kirchliche Volksschauspiele dargestellt. Man war ebenso, wie dort, von der Lateinischen Sprache allmälig zu einem immer ausgedehntern Gebrauch der Deutschen übergegangen. (Mone: Altdeutsche Schauspiele. Quedlinburg 1841. Derselbe: Schauspiele des Mittelalters, 2 Bde., Karlsruhe 1846. Vergl. Prutz: Vorlesungen über die Geschichte des Deutschen Theaters, Berlin 1847, 28 – 43.) Späterhin machte sich die Komik in den gegen die Corruption des Klerus gerichteten Stücken, wie in Th. Schernbergs: Frau Jutten 1480 und ähnlicher, vorzüglich aber in den derben Possen der Fastnachtspiele geltend. Allein man muß bekennen, daß die Kunst darin sehr gering war und daß die Obscönität in ihnen auf eine unfläthige, ekelhafte Weise sich einer frechen Ausgelassenheit hingab, auch bei den Nürnbergern H. Volz und Rosenblüth am Ende des funfzehnten Jahrh., die hier gewöhnlich noch als die bessern genannt werden. (Dies harte Urtheil ist jetzt begründet durch A. Keller: Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert. 121 Stücke. 3 Theile. Stuttgart 1853.) Der Gegensatz von Nord- und Süddeutschland kam nicht, wie der von Nord- und Südfrankreich, zu einer Ausgleichung, die einen centralen Mittelpunct zum Träger gehabt hätte. Im Gegentheil spaltete sich die Deutsche Nation dadurch, daß die Reformation sie nicht völlig durchdrang, noch tiefer in sich. Haben wir den Gang der Deutschen Poesie von Mitteldeutschland nach dem Südwesten und von hier nach dem Südosten, nach Oestreich, beobachtet, so sehen wir, daß die dramatische Bildung, deren Hanswurst den Pfaffen und den Junker mit seinem Spott verfolgte, vorzüglich in den Schweizerischen und den freien Reichsstädten, d. h. in den Deutschen Republiken, sich festsetzte und von Basel über Augsburg, Nürnberg, Frankfurt, Magdeburg nach Hamburg hinaufdrang, das eine so große Rolle in der Geschichte des Deutschen Theaters zu spielen bestimmt war.

e. Die Spanische Poesie.

Im Allgemeinen ist auch der Gang der Spanischen Poesie der gleiche, wie bei der Französischen und Deutschen, im Besondern aber ein sehr verschiedener. Die Pyrenäische Halbinsel war durch ihre Localität wie durch ihre Verhältnisse in sich abgeschlossen. Nach dem Sturz des Westgothischen Reichs durch die Araber zogen sich die Gothen in die nördlichen Gebirge zurück. Es entfaltete sich die phantastische Pracht, die heitere Geselligkeit und die Toleranz des gebildeten Islam. Die Gothen konnten sich der Wechselwirkung mit den Mauren nicht entziehen. Hatte nun das Deutsche Element, als es erobernd in Spanien eindrang, ein Keltisch-Römisches vorgefunden, so trat zu demselben noch das Orientalische hinzu. Aus der Verschmelzung dieser drei Elemente im Geist christlicher Kirchlichkeit ging der Nationalcharakter und die schöne Sprache der Spanier hervor. Weil der Spanier den Gegensatz des Muhammedanischen Theismus sich stets unmittelbar gegenüber hatte, weil ein Kreuzzug für ihn nicht ein vorübergehendes Unternehmen, sondern ein permanenter Zustand war, so prägte sich bei ihm das ritterliche Ideal vorzugsweise als das des Glaubenskämpfers aus. Das christliche Wunder entfaltete sich daher zwar in seiner Anschauung zu überschwänglicher Glorie, allein die verworrene Wunderlichkeit und ins Unsittliche abirrende Phantastik des Bretonischen Ritterideals fand bei ihm keinen Eingang. Die einzige Form, in welcher er späterhin dasselbe aufnahm, war die der Amadisromane, in denen die Ritter zu Tugendspiegeln verarbeitet wurden. Wenn wir aber die Bildungsgeschichte der Spanischen Poesie dennoch unter den Begriff der höfischen Romantik subsumiren, so hat dies seinen Grund darin, weil die Höfe von Navarra, von Toledo und Barcelona die Mittelpuncte der poetischen Cultur wurden und das Ritterthum trotz der freiesten Individualisirung strenger sogar als anderwärts auf dem Standpunct des Lehenswesens stehen blieb. Neben der Verehrung der himmlischen Königin Maria tritt deshalb die Verehrung des Königs in der Spanischen Poesie auf das Stärkste hervor. Seit dem Sturz der Ommijaden 1038 arbeitete sich das Castilisch-Aragonische Königthum immer entschiedener zur Herrschaft

empor, bis 1492 die Eroberung Granada's die chriſtliche Macht zur abſoluten Monarchie erhob. Der Caſtilianiſche Dialekt ſiegte zugleich über den Galiciſchen im Weſten und über den Cataloniſchen im Oſten, in Navarra, Catalonien und auf der Inſel Majorka. (Eine ausgezeichnete, auch die Entwicklung der Sprache in ſich faſſende Geſchichte dieſer ganzen Periode hat L. Clarus in ſeiner: Darſtellung der Spaniſchen Literatur im Mittelalter, 2 Bde., Mainz, 1846, gegeben.)

Es unterſcheidet ſich nun bei den Spaniern 1) die epiſche 2) die lyriſche und 3) die dramatiſche Poeſie in klarer Sonderung und Abfolge.

α) Die Epik.

Die Spaniſche Poeſie mußte ſich, wie die Franzöſiſche und Deutſche, die epiſchen Traditionen der Kirche aneignen. Doch geſchah dies nicht in ſolcher Mannigfaltigkeit, wie in der Engliſch-Franzöſiſchen Legende, und auch nicht in ſolcher Univerſalität, wie in den Deutſchen Evangelienharmonien. Gerade weil der Spanier, nachdem die Weſtgothen vom Arianismus zum Römiſchen Katholicismus übergetreten waren, ſich in ſtrenger Kirchlichkeit hielt, gerade, weil ſein eigenes Leben im Kampf mit den Mauren das blutige Märtyrerthum ſtets verwirklichte, hatte er in dieſer Periode kein Bedürfniß zu einer ausgedehnten chriſtlichen Mythologie. Er concentrirte ſich auf einige Nationalheilige, namentlich aber auf die Jungfrau Maria, weil nichts ihn den theiſtiſchen Mauren gegenüber ſchärfer contraſtiren konnte, als der Glaube, daß eine menſchliche Jungfrau den erlöſenden Gottmenſchen geboren. Ein Mönch, Gonzalo de Berceo, 1198—1268, verſificirte nach Lateiniſchen Grundlagen in 9 Gedichten das Leben der Maria und ihres Sohnes, das Leben des heil. Domingo, Lorenzo, Millan, der heiligen Oria, die Beſchreibung des jüngſten Tages, des Meßopfers und die Wunder de nuestra Sennora. Der nationale Zug iſt das Charakteriſtiſche dieſer Gedichte, die in Strophen von 4 durch denſelben Reim gebundenen Alexandrinern verfaßt ſind. Als die Caſtilianer z. B. dreihundert Jahre

nach dem Tode des heiligen Millan mit dem Maurenkönige Abderrhaman kämpften, thaten sie ihm ein Gelübde, und sofort kamen ihnen zwei glänzende Gestalten zu Hülfe, so daß sie das ganze Maurenheer zu Toro verdarben. Die eigentliche Epik der Spanier entsprang aus denselben Momenten, welche wir bei dem Fränkisch-Kärlingischen Epos kennen gelernt haben. Das eine war das Vasallenthum, das andere der Kampf für den christlichen Glauben. Der Unterschied war aber, daß die Spanische Poesie von einer geschichtlich treuen Auffassung der eigenen Wirklichkeit ausging und dadurch gerade in ihrer Begründung sich ein ächt menschliches Pathos erhielt. Die älteste Spanische Epik hat etwas so Einfaches, Ungeschminktes an sich, daß sie auf den ersten Anblick gegen die Abenteuerlichkeit und bunte Ausstattung des Französischen Epos nüchtern erscheint und sich unserm alten Heldengedicht nähert. Allein eben diese Einfachheit war der Vortheil der Spanischen Epik, der ihr selbst in ihrer spätern Phantastik noch eine schöne Verständigkeit möglich machte. Die merkwürdigsten Ereignisse aus den Kämpfen der kleinen Königreiche von Navarra, Arragonien und Castilien theils untereinander, theils gegen die Mauren, wurden in Volksliedern skizzirt, die man nach der Sprache, dem Romanzo, schlechthin Romanzen nannte. Sie wurden in redondillas gesungen, d. h. in Versen von 4 Trochäen; die ersten beiden Verse waren reimfrei, die zweiten gingen auf Assonanzen aus. Gesammelt wurden die Romanzen erst im funfzehnten und sechszehnten Jahrh. in den Romanzeros. Die Verse der Romanzen liefen anfänglich ohne Theilung hinter einander fort. Später, in Folge der strophischen Lyrik, wurden sie auch strophisch getheilt.

Die Romanzen von Cid.

Die ältesten Romanzen betreffen den König Roderich und den Grafen Julian. Der Zeit nach folgen die von Karl dem Großen und seinen Paladinen, sind aber wohl erst später ausgebildet. Andere betreffen den Grafen Alarcos, den Infanten Lara, Bernardo del Carpio, die schönsten aber Rodrigo Diaz de Bivar, dem die Spanier den Beinamen Campeador d. h. Kämpfer, die

Araber aber den Beinamen el Cid d. h. der Herr gaben. Er war es, der um das Jahr 1000 unter Sancho von Navarra die Macht der Christen so sehr steigerte, daß Sancho's Sohn, Ferdinand I., Castilien zum Königreich erheben und dessen Sohn Alfonso VI. am Ende des eilften Jahrh. Toledo erobern konnte. Es haben sich von ihm noch 153 Romanzen erhalten. Sie lassen ihn als den Schrecken der Mauren erscheinen, allein, was nicht minder scharf hervortritt, auch als den seines Rechts sich bewußten Vasallen, weshalb seine Geschichte mit der des Aimon von Dordogne und des Garin le Lohérain Analogien hat. Treu dem Sancho, weigert er sich, dem Bruder desselben, Don Alfonso, Treue zu schwören, bis er an dem Morde des Bruders schuldlos zu sein erklärt hat. Und der König fügt sich dem mächtigen Vasallen. Als er verfolgt und verbannt wird, geht er zu den Mauren, die ihn, ihren furchtbarsten Feind, um seiner Tugend willen auf's Höchste ehren. Die tragische Collision in Cid's Leben wird durch seine Töchter herbeigeführt, bei deren erster Verheirathung er sich, gegen seine Ueberzeugung, mit Aufopferung dem Willen des Königs gefügt hatte. Nach der Beschimpfung seiner Töchter fordert er Gerechtigkeit vom Könige u. s. w. Was die Französische Poesie an zwei verschiedene Richtungen vertheilt hat, die Vasallentreue, die sich aber ihre Freiheit erhält, und die Bekämpfung des Unglaubens, die aber nicht fanatisch wird, ist in der edlen Gestalt des Cid unübertrefflich vereinigt. Neben dem gewissenhaften Lehensmann, neben dem tapfern Helden, sehen wir auch den liebevollen Vater, den zärtlichen mannhaften Gatten, den gemüthvollen Menschen. Solche Rohheiten, wie Aimon sich erlaubt, wären dem feiner fühlenden Cid unmöglich. Er ist die letzte wahrhaft heroische Gestalt der Europäischen Poesie.

Das Poema del Cid.

Von den Romanzen über den Cid, die sich durch die Jahrhunderte in beweglicher Ueberlieferung fortpflanzten, muß das Poema del Cid unterschieden werden. Es ist das älteste Denkmal der Castilischen Sprache und fällt mit seiner Abfassung zwischen 1135 und 1157. Es ist in Versen von unbestimmter Sylbenzahl

die von 10 bis 15, ja 20 wechselt, gedichtet. Der Reim verbindet eine Anzahl von Versen ganz willkürlich. Die Assonanz ist noch nicht Absicht der Kunst, sondern Unvollkommenheit des Reims. Die Darstellung ist schlicht, noch ungelenk, aber wahr. Dies umfangreiche Epos zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste hat die Verheirathung der Töchter des Cid mit den Grafen von Carrion, die zweite die Rache an denselben und die Vermählung der Töchter mit den Infanten von Navarra und Aragon zum Inhalt. Cids frühere Geschichte wird übergangen. — In dem kunstlosen Metrum dieses Gedichts zeigt sich schon ein Streben nach Zweitheiligkeit. Es entstanden daraus die langen in der Mitte getheilten Verse, die versos de arte mayor, die sich später zum völligen Alexandriner ausbildeten.

Man kann das Poema del Cid als den Anfang des Kunstepos im Gegensatz zu den volksmäßigeren Romanzen ansehen. Den ersten Ansatz zur Einführung eines noch andern Ritterideals, als des nationalen, machte der Kleriker Juan Lorenzo Segura de Astorga in der Mitte der dreizehnten Jahrh. durch seine Bearbeitung der Alexandersage, worin er die gewöhnlichen Wundergeschichten und Moralien, allein in mönchisch Spanischer Modification, vorträgt, Achilles z. B. von seiner Mutter in einem Benedictinerkloster verborgen gehalten läßt.

Für die Entwicklung der Sprache wurde der König Alfonso X. von Castilien, 1221—1284, besonders wichtig. Ob ein in langen Versen, in Castilianischem Dialekt, in Anordnung, Sprache und Versbau gleich vortrefflich gedichtetes Buch der Klagen: el libro de las querellas, ihn zum Verfasser hat, ist zweifelhaft. Es enthält Klagen des alten, verlassenen Königs über die Untreue seiner Vasallen.

Die Geschichte des Grafen Fernan Gonzalez ist in einem noch ziemlich unvollkommenen Gedicht in vierzeiligen durch einerlei Reim gebundenen Alexandrinerstrophen von einem Unbekannten am Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrh. behandelt (Clarus a. a. O. I, 220.). Gonzalez war oft gegen seine Lehnsherrn Ramiro, Sanchez und Ordoña, 932—70, aufrührerisch. Das Gedicht hat aber diese Seite seines Lebens fallen lassen und hingegen die seiner Großthaten gegen

die Mauren hervorgehoben. Es beginnt mit dem Einfall der Gothen in Spanien, bricht aber bei der Schlacht zwiſchen Gonzalez und Garcia von Navarra ab. Wenn auch auf geſchichtlichem Grunde beruhend, hat es in der Compoſition doch viel fictive Einmiſchungen, die es recht als ein Gegenbild zum Cid erſcheinen laſſen, der aus der lebendigen Volksſage hervorgewachſen.

El Conde Lucanor.

Don Juan Manuel, aus einer jüngern Linie der königlichen Familie, die ſich von Ferdinand dem Heiligen ableitete, kämpfte zwanzig Jahr hindurch den Grenzkrieg gegen die Mauren, bis er 1347 ſtarb. Er ſchrieb ein Buch, dem er den Namen: el conde Lucanor gab. Lucanor iſt ein Fürſt, der ſich, durch ſchwierige Verhältniſſe moraliſcher und politiſcher Art in Verlegenheit geſetzt, an ſeinen Freund und Miniſter Patronio wendet, Rath zu erhalten. Dieſer belehrt ihn durch kleine, einfach und anmuthig erzählte Geſchichten, deren im Ganzen 49 ſind. Die treffende Anwendung einer jeden wird am Schluß durch einige Verſe zuſammengefaßt, die noch gegenwärtig als Sprichwörter unter den Spaniern fortleben. Jene Geſchichten nun gehören jenem großen Orientaliſch-Lateiniſchen Sagenſtock novelliſtiſcher Ueberlieferung an, der uns unter verſchiedenen Formen bis zu den gestis Romanorum hin ſchon ſo oft begegnet iſt. In Spanien werden wir zunächſt an die disciplina clericalis erinnert. Manuel führte die Orientaliſche Einkleidung eines Aggregates von Erzählungen durch den Rahmen einer an ſich unbedeutenden Geſchichte in die Spaniſche Literatur ein. Er begründete aber auch für ſie den ſchönen, klaren Styl der novelliſtiſchen Proſa und hierin muß die wahre Bedeutung ſeines Fürſtenſpiegels geſetzt werden, der bis auf dieſen Tag ſich einer wohlverdienten Berühmtheit erfreuet.

Ruiz: El libro de buen amor.

Sehen wir im Cid das Fundament des poetiſchen, im Lucanor das des proſaiſchen Ausdrucks der Spaniſchen Dichtung,

geht der erste von der sagenhaften Tradition der eigenen Geschichte der Spanier, der zweite von einer allgemeinen Beobachtung und Abschätzung des Weltlaufs aus; so finden wir das Fundament des den Spaniern eigenthümlichen Humors in dem köstlichen Werk des Juan Ruiz, eines Erzpriesters von Hita, einem Flecken fünf Meilen von Guadalajara. Verläumdungen, wie er wenigstens versichert, bewogen den Erzbischof von Toledo, ihn in gefängliche Haft zu setzen und in dieser verfaßte er zwischen 1337—1350 seine Dichtung, deren Originalität sich durch keine der Schulkategorien erschöpfen läßt, denn sie ist didaktisch, lyrisch, episch, halbdramatisch, in allen Versarten wechselnd, genug eine für die Chablone der formalen Poetik incommensurable und doch unendlich poetische Composition. Ruiz muß ein ächter Volksdichter gewesen sein, der, wie er selbst erzählt, gar viele Tanzlieder und Gassenhauer für Jüdinnen und Maurinnen, Bettellieder für Blinde, Scherz- und Spottlieder für nachtschwärmende Studenten und Thürenbettler gedichtet hat (Clarus a. a. O. I, 442.). Sein Werk ist nun ein höchst mannigfaltiges Sammelwerk von Aesopischen Fabeln, Nordfranzösischen Fabliaux, romanhaften Erzählungen, heitern Schwänken, ein Gemisch von lyrischem Aufschwung und reflectirender Didaktik, allein er hat dies Alles durch ein Spanisches Colorit nationalisirt und durch den Gedanken zu einer Einheit verknüpft, die wahre Liebe zu suchen. Jene Einzelheiten treten daher immer an einer passenden Stelle mit dramatischer Lebendigkeit hervor. Er erzählt seine Liebschaften mit verschiedenen Damen, lehrt an seinen Erfolgen, wie an seinem Mißgeschick, die Kunst, zu lieben, schließt aber endlich mit der ächt Spanischen Erkenntniß, daß nur die Liebe der heiligen Jungfrau wahrhaft und dauernd beseligen könne. Er ist als ein ächter Volkspriester sehr freisinnig und tadelt die Gebrechen des Klerus, die Fehler der Beichtväter u. dergl. mit Nachdruck. Seine Kunst des Dialogs hat er vorzüglich in der Erzählung seiner Liebschaft mit der Endrina bewiesen, worin er die im Mittelalter dem Ovid zugeschriebenen Komödie Pamphilus, de documento amoris, sinnreich verarbeitet hat. Einen unbeschreiblichen Humor entfaltet er in seiner meisterhaften Behandlung des Nordfranzösischen Fabliau von der Schlacht des Fasteus und des Carnevals:

Bataille de Karesme et de Charnage (Barbazan: Fabliaux, IV, 80.). Er läßt die Donna Quaresma dem Don Carnal durch ein Schreiben, das ihm eingehändigt wird, Krieg ankündigen. Beide rüsten sich mit ihren Angehörigen, die aus Land- und Seethieren bestehen, wie sie zu Fasten oder Fleischspeisen dienen. Don Carnal und die Seinen, die sich im Essen und Trinken übernommen hatten und eingeschlafen waren, werden in der Mitternachtsstunde im Lager überfallen und besiegt. Die Schlacht selbst wird höchst komisch beschrieben. Don Carnal, von seinen Vasallen verlassen, wird gefangen genommen und einem Mönche überantwortet, der ihn bekehren soll; er findet aber am Palmsonntag Gelegenheit zur Flucht und weiß seine Anhänger durch ein Umlaufsschreiben so zu ermuthigen, daß Donna Quaresma am Osterheiligen Abend erschrocken als Pilgerin entflieht, da ihre besten Truppen, die Fische, ihr im Frühjahr nicht zuziehen können. Nun hält Don Carnal als Emperador mit seinem Mitkaiser Amor einen überaus glänzend geschilderten Einzug. Alles jauchzt ihnen freudig entgegen, dem Carnal besonders die Schlächter und Kaldaunenverkäuferinnen, die Hirten und Rabbinen. Er fährt auf einem kostbaren Wagen und erlegt auf seinem Zuge eine Menge Thiere, die er an Castilier und Engländer verkauft. Noch feierlicher und freudiger unter dem Schall aller möglichen Instrumente wird Don Amor empfangen. Selbst Mönche und Nonnen huldigen ihm. Es entsteht ein Streit, wer ihn beherbergen solle und der Dichter, sein alter Verehrer, bietet ihm endlich seine bescheidene Wohnung an, die er auch annimmt und ein kostbares seidenes Zelt darin aufschlagen läßt. Sehr humoristisch erzählt nun Don Amor dem Erzpriester seine Erlebnisse, seit sie sich nicht gesehen, muß ihn aber schon am andern Morgen verlassen. Als der Dichter sich im herrlichen Frühling nun allein findet, regt sich die Sehnsucht nach Liebe in seinem Herzen mächtiger denn je und er wendet sich an seine alte Unterhändlerin, die Trotaconventos (Klostertraberin) Urraca, die ihm eine junge Wittwe vorschlägt. Nun verfolgt er die Erzählung seiner Liebesversuche, unter denen auch eine Nonne, Donna Garoza, vorkommt, weiter. Die Nonne, die ihn mit wahrer Liebe beglückt, stirbt zu seinem tiefen Schmerze schon nach zwei

Monaten. Um sich zu zerstreuen, will er durch Donna Urraca, die ihm als Kupplerin so ergeben gedient hat, sich um eine Maurin bewerben, als ihm auch die Urraca stirbt, was ihn denn zwar zur Erkenntniß der Hinfälligkeit alles Endlichen bringt, ihn jedoch nicht hindert, mit den lauen Lüften des folgenden Frühlings sein Herz doch noch mächtig von Sehnsucht geschwellt zu fühlen. Diese dürren Umrisse können nur eine ungefähre Andeutung des Verfahrens des Dichters geben, der aus dem Reichthum seiner Anschauung mit unendlicher Schalkheit, Grazie, Lebenskenntniß, an reizenden Gemälden, an Genrebildern aller Art, an Sittenschilderungen, an Digressionen über die verschiedensten Materien, an sinnigen Betrachtungen unerschöpflich ist. Eine unverwüstliche Kindlichkeit, eine sonnige Heiterkeit, lacht uns aus jedem seiner Worte entgegen. Die lyrischen Stellen seines Werks bestehen aus versos de redondilla menor y major, d. h. 6 bis 8sylbigen Versen, die in kurze Strophen getheilt und durch den vollständigen Reim gebunden sind; die Erzählung und Belehrung dagegen wird stets in der Alexandrinerstrophe vorgetragen. (Das große Verdienst, diesen herrlichen Dichter den Deutschen bekannt gemacht zu haben, gebührt F. Wolf: Beiträge zur Geschichte der Castilianischen Nationalliteratur. 1 Heft. Wien 1832, 78—113)

Wie man von einem merry old England spricht, so könnte man auch das alte Spanien vor der Verfolgung der Mauren und Juden, vor der inneren Verödung durch die Inquisition, das fröhliche nennen. Haben wir den Priester Ruiz seine Liebe zu einer Nonne, ja zu einer Maurin, bekennen gehört, so wird es uns nicht überraschen, einen Juden, den Rabbi Don Santo von Carrion, zu finden, der in 476 vierzeiligen Strophen: Consejos y Documentos al Rey Don Pedro (den Grausamen) richtete und ihn ermahnte, dem Beispiel seines erlauchten Vaters Alfonso XI, 1312—50, nachzuahmen. Ein sehr ernstes Werk war auch: Libro ó Rimado de Palacio in 1619 Coplas von Lopez de Ayala, geb. 1332 zu Murcia, 1367 von den Engländern in der Schlacht bei Najera gefangen, in England festgehalten, nach seiner Freilassung Gesandter in Frankreich, 1385 in der Schlacht bei Aljubarrota von den Portugisen zum Ge-

fangenen gemacht und 1407 geſt. Dieſe beiden Gefangenſchaften ſcheinen ihn düſter geſtimmt zu haben. Seine ſtaatsklugen Lehren der beſten Regierungskunſt und ſeine ſatiriſchen Ausfälle athmen einen ſchwermüthig edlen Geiſt.

Der Todtentanz.

Hier iſt chronologiſch der Ort, des Todtentanzes zu erwähnen, den wir in der Franzöſiſchen und Deutſchen Poeſie übergangen haben. Die Seuche, welche im vierzehnten Jahrh. unter dem Namen des ſchwarzen Todes Europa verheerte, gab zu der allegoriſchen Vorſtellung Anlaß, daß der Tod alle Alter und Stände, vom Kaiſer und Pabſt an, bis zum Bettler und Mönch hinunter, in's Grab tanze. Dieſe Vorſtellung wurde durch Bilder auf den Mauern der Kirchhöfe und andern Orten von der Malerei oft vortrefflich ausgeführt. In Paris wurde ſie auf dem Kirchhof des heutigen marché des Innocents durch Tänze dargeſtellt, die ein gewiſſer Macabre veranſtaltete. Die Poeſie war bei dieſen Veranſchaulichungen untergeordnet. Sie beſtand in epigrammatiſchen Verſen, welche den Bildern hinzugefügt wurden und denen die Satire auch wohl eine ſelbſtſtändigere Faſſung gab. So auch im Spaniſchen: la dauza general de la muerte, en que entran todos los estados de gentes in 71 Octaven zwölfſylbiger Verſe von 1360. (Langlois: essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts. Rouen, 1852, 2 Tom.)

Der Amadisroman.

Es iſt früher nachgewieſen worden, daß der Amadisroman auf demjenigen Ideal der Ritterlichkeit beruhet, welches ſich aus dem Bretoniſch Arturiſchen Sagenkreiſe entwickelt hatte. Die Spaniſche Poeſie nahm dies Ideal erſt auf, nachdem ſie das ihrige als das Gothiſch-Mauriſche, Chriſtlich-Orientaliſche, ſchon ſelbſtſtändig fixirt hatte. Die erſte Einführung des Bretoniſchen Ideals fällt in einen Roman, der noch nicht ſelber zur Amadisſippe gehört, in den Tirante el Blanco, den ein Valencianiſcher Ritter, Johann Martorell, zu Anfang des funfzehnten Jahr-

hunderts im Catalonischen Dialekt nach einem Englischen Vorbilde, wie er selbst wenigstens versichert, begann und welchen Juan de Galba vollendete. (Dunlop-Liebrecht a. a. O. 169 ff.) Er zeichnet sich durch größern Zusammenhang, durch Scherz und Humor vor den Amadisromanen aus, die auf noch unbekannte Weise im funfzehnten Jahrh. von Spanien aus in Umlauf kamen. Unter Ferdinand und Isabelle verfaßte Garciaz Ordonnez de Montalvo die Abenteuer Esplandians und überarbeitete auch die 4 Bücher von Amadis de Gaula, Amadis von Griechenland, vom Gestirn und von Trapezunt.

β) Die Lyrik.

War Castilien der Mittelpunct der Epik, so war Catalonien der Mittelpunct der Lyrik. Die Provençalische Dichtkunst konnte hier noch fortblühen, als sie in der Provence selbst schon zu Grunde gegangen war. Don Enrique von Aragon, Marquis von Villena, der 1434 in hohem Alter starb, war besonders thätig, die Kunst des Troubadours zu pflegen und errichtete in Barcelona sogar ein consistorio de la gaya ciencia nach dem Vorbilde der poetischen Akademie von Toulouse. Sein Zögling, Lopez de Mendoza, Marquis von Santillana, 1398—1458, setzte seine Bestrebungen fort und war selbst ein nicht unbedeutender Dichter, wie seine 25 Strophen auf den Tod Villena's, sein doctrinal de privados auf das unglückliche Ende Alvaro's de Luna und sein Centiloquio, eine Sammlung von moralischen und politischen Grundsätzen für den Prinzen Heinrich von Castilien, beweisen. Sein Freund Juan de Mena, 1412—1456, hatte durch eine Reise nach Rom die Italienische Poesie kennen gelernt und versuchte mit seinem Laberinto in Versen de arte mayor in 300 Stanzen eine frostige Nachahmung der Dante'schen Komödie. Als Lyriker zeichneten sich aus: Fernan Perez de Guzmann, Rodriguez del Padron, Alonzo de Cartagena, 1456 als Erzbischof von Burgos gest., Garci Sanchez von Badajoz, Gomez und Jorge Manrique, der Baccalaureus de la Torre, vornämlich aber Ausias

March von Valencia, der 1450 ſt. Seine Gedichte zerfallen in Werke der Liebe, worin er eine Valencianiſche Dame, Thereſe de Momboy, die ihm ſpäter untreu ward, verherrlichte; in Werke des Todes, Lieder, die er auf Thereſe nach ihrem Tode verfaßte; und in moraliſche Werke.

Der Cancionero general.

Den Romanceros gegenüber bildeten ſich Sammlungen lyriſcher Gedichte, die man Cancioneros nannte. Das umfaſſendſte Liederbuch ſammelte Hernando de Caſtillo in ſeinem Cancionero general. 138 Dichter ſind darin genannt, allein außerdem ſind auch viele Gedichte von ungenannten Verfaſſern darin enthalten. Die Gattungen, in welche ſich die Lieder theilen, ſind: bayles, Balladen, Tanzlieder; canciones, Liederchen in zwei Abtheilungen meiſt von 12 Zeilen; villancicos, Refrainlieder; glosas, die Variation eines Thema's mit Einflechtung der urſprünglichen Worte des Thema's in die verſchiedenen Wendungen; letrillas, Witzſpiele; vilanellas, ländliche Geſänge; pasacallas, Gaſſenhauer. Die Gloſſe wurde recht eigentlich die Grundform der Spaniſchen Lyrik und lag ſchon in den Canciones und villancicos verborgen. Das in ſeiner Betrachtung ſchwelgende Gefühl kehrt immer wieder nach den verſchiedenſten Reflexionen zu ſeiner Grundſtimmung zurück.

Durch die kunſtmäßige Lyrik wurde auch auf die volksthümliche Lyrik und auf die nationale Romanzendichtung eine bedeutende, veredelnde Rückwirkung geübt. Die eigentlich hiſtoriſchen Romanzen, die oft nur Chroniken in Redondillenform geweſen waren, hörten mit dem Fall Granada's auf. Als nun aber Spanier und Mauren im ſchönen Andaluſien zu Einem Volk vereinigt wurden, hörten die Sieger die reizenden Lieder der Beſiegten, überſetzten ſie und ahmten ſie nach. So entſtand die neue Richtung der Mauriſchen Romanzen, die gewöhnlich Situationsbilder ſind. In dem einen erblicken wir einen Mauren, der in Gegenwart der Geliebten, ſtolz auf den ihm geſchenkten Schleier oder auf den von ihr geſchenkten Gürtel, ſich auf dem Vivarramblaplatz im Canas- oder Steckenſpiel vor ſeinen Ge-

fährten ausgeichnet; in dem andern einen durch den Parteigeist Verbannten, der betrübt einen letzten Blick auf Granada zurückwirft, das seine Geliebte einschließt; in noch andern Romanzen gleiten Quadrillen, Turniere, Stierkämpfe, Zambras (Bälle) im Alhambrapalast vor dem Auge vorüber. Zuweilen sind sie auch nur die Beschreibung der Rüstung eines Mauren, eine eifersüchtige Klage der Verliebten oder ein Gespräch zweier Maurinnen auf ihrem Zimmer. Diesen neuen Stoffen, die von Süden kamen, standen von Norden her die Französischen gegenüber, welche sich von Aragonien aus um die Sage von der Roncevallesschlacht gruppirten und überhaupt Karolingische, niemals aber Arturische Elemente aufnahmen. Die Schäferromanze wanderte aus den Provençalischen Pastoralen ein. Viele Romanzen behandelten aber auch Gegenstände aus der Bibel, der Mythologie, dem Volksleben und gingen oft in das Liederhafte über, so daß zwischen Romancero und Cancionero kein exclusiver Gegensatz besteht. (Ch. B. Depping: Sammlung der besten, alten Spanischen Romanzen, Altenburg und Leipzig 1817, Einleitung XXII—LVIII.).

γ) Die Dramatik.

Das Drama der Spanier ging, wie bei den Franzosen, Briten und Deutschen, zunächst aus den kirchlichen Schauspielen hervor. Alfonso X. bestimmte in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts durch ein Gesetz diejenigen Arten theatralischer Darstellung, an welchen es den Geistlichen sich zu betheiligen erlaubt sein sollte, wie die Verkündigung der Geburt des Erlösers, die Adoration der heiligen drei Könige und die Auferstehung. Zugleich wurden Alle, die sich für Geld der öffentlichen Schaulust preisgäben, für infam erklärt und dadurch jede selbstständige Entwicklung eines nationalen Theaters auf lange hin unmöglich gemacht. Erst als durch die Vermählung Fernando's V. von Aragon mit Isabella von Castilien 1469 der Grund zur Vereinigung beider Kronen gelegt war, wagte es das Drama, sich, wenn auch vorerst schüchtern, mit weltlichen Stoffen

zu befaſſen. Die kirchlichen Dramen: autos sacramentales, waren allerdings oft ins Satiriſche und Cyniſche, ähnlich den Deutſchen Faſtnachtſpielen, abgeirrt. Die Feſte der Großen waren durch diejenigen Juglares (Jongleurs), die man Facedores de escarnio nannte, mit Muſik, Geſang, Poſſenreißerei in den ſogenannten Entremeses verherrlicht, aus denen ſpäter die saynetes, kleine, luſtige Farçen hervorgingen. Der Dialog war in manchen Producten der Kunſtpoeſie ſchon cultivirt, wie in den 32 Coplas des ſatiriſchen Paſtoraldialogs: Mingo rebulgo, oder in der Allegorie Santillana's: Commedieta de Ponza (im Auszug bei Clarus, II, 309 ff.). Aber den erſten entſcheidenden Schritt zur Verſelbſtſtändigung des Drama's that erſt Juan de la Encina, geb. 1468 zu Salamanca, wo er ſtudirte. In Rom widmete er ſich vorzüglich der Muſik, ließ ſich zum Prieſter weihen, machte eine Pilgerfahrt nach Jeruſalem, wurde Director der Capelle Leo's X. und ſpäter Prior von Leon. Er ſtarb zu Salamanca 1534. Seine dramatiſchen Werke ſind in der vierten Abtheilung ſeines Cancionero enthalten. Es ſind 12 an der Zahl; ein dreizehntes: Farsa de Placida é Vitoriano von 1514, wurde von der Inquiſition unterdrückt. Encina nannte ſeine Dramen églogas, weil er vornämlich Schäfer und Schäferinnen auftreten ließ; 7 behandeln noch kirchliche Stoffe zu Feſtfeiern, 4 Liebesthemata, eins, das er ein auto nennt, einen Schwank, worin Hirten von Studenten genarrt werden. — Aehnlich wie Encina entwickelte ſich in Portugal Gil Vicente, der 1480 zu Barcellos von angeſehenen Eltern geboren war, die Rechte ſtudirte, mit dem Könige Don Manuel in Verbindung kam, als Dramatiker und Muſiker die Hoffeierlichkeiten verherrlichte und 1557 zu Evora ſtarb. Unter ſeinen in Spaniſchen Verſen abgefaßte Dramen ſind 5 autos, zwei Komödien: die comedia Rubena und die comedia del viudo (vom Wittwer), und eine Tragikomödie: triunfo del invierno (Triumph des Winters). Vicente iſt launiger, wärmer, als Encina, dem noch eine gewiſſe Trockenheit anhaftet. So unvollkommen dieſe dramatiſchen Erſtlinge waren, ſo gaben ſie doch der nationalen Richtung eine ſolche Entſchiedenheit, daß die Verſuche, eine Nachahmung des antiken Drama's anzuregen, ſpurlos vorübergingen, wie die Ueberſetzungen

aus dem Plautus durch Francisco de Villalobos, der 1515 den Amphitruo übertrug und durch Fernan Perez de Oliva, der die Sophokleische Elektra und 1530 die Euripideische Hekuba übersetzte.

Den nächsten Fortschritt machte Bartolomé de Torres Naharro, aus la Torre bei Badajoz, der zu Anfang des sechszehnten Jahrh. in Rom lebte, nachdem er eine Zeitlang Gefangener in Algier gewesen. Er war ein Geistlicher und ein Schützling Colonna's. Er gab 1517 zu Rom eine Sammlung von 8 Lustspielen in Redondillen unter dem Titel: Propaladia heraus. Es sind zum Theil Sittenschilderungen, wie die comedia Soldadesca, Tinelaria (ein Bild vom dissoluten Leben eines Cardinals), Trofea, Jacinta, Serafina. In zwei Stücken begründete er die wesentlichsten Züge des Spanischen Intriguenstückes, der comedia de capa y espada: die Liebesintrigue, die abgöttische Heilighaltung der conventionellen Ehre, die komischen Bedienten und den übereilten Schluß, nämlich in der Comedia Himenea und Calamita. Diese Liebeskomödien parodirte er aber selber in der Comedia Aquilana, die mit ihrem puppenspielartigen, durch seine Uebertreibung sich selbst aufhebenden Pathos eine ausgezeichnet komische Wirkung macht.

Unabhängig von diesen Intriguenstücken entwickelte sich das burleske Zwischenspiel durch Lope de Rueda, einen Goldschläger aus Sevilla, der aber Schauspieler, Schauspieldichter und Schauspielunternehmer wurde und noch 1558 Vorstellungen zu Madrid und Segovia gab. Seine Werke bestehen in 4 Komödien, 10 Pasos (nur ein anderer Name für entremeses oder saynetes) und in einigen Dialogen. Ohne Abtheilung in Acte sind sie sämmtlich in Prosa abgefaßt. Den eigentlichen Kern bilden die Pasos, kleine, naturwahre Lebensbilder, scharf umrissene Charakteristiken, voll der heitersten Laune und einer kindlich naiven Freude an einem guten Spaß, deren einfache Handlung nur drei bis vier Personen, Schäfer, Barbiere, Tölpel, Negerinnen u. s. f. erforderte. Die Komödien (Eufemia, Armelina, Medora und de los enganos: Komödie der Irrungen) sind gleichsam aus mehren Handlungen zusammengewachsen, die Handlung aber bei ihnen schon verwickelter. Drei derselben sind auf die Wiedererkennung geraubter oder verlorener Kinder basirt.

Die Einrichtung der Bühne war noch eben so einfach, als die Garderobe. Erst 1579 wurde in Madrid das teatro de la Cruz und 1582 das del Principe erbauet und damit der theatralischen Kunst, deren Jünger bis dahin als Wandertruppen gelebt hatten, ein fester Mittelpunct gegeben, wo seit 1587 die Stücke Lope de Vega's die seiner Vorgänger vergessen ließen. (A. Wellmann: die vier ältesten Spanischen Dramatiker, in Prutz literarhistorischem Taschenbuch, Leipzig 1843, 203—50.).

Die Hauptformen für die Detailbehandlung der Intrigue gab eine dialogisirte Novelle, die unter dem Titel der Tragikomödie Celestina oder Calliſto è Melibea im letzten Drittel des funfzehnten Jahrhunderts in Umlauf kam und 1501 zuerst gedruckt wurde. Sie enthält 21 Acte, wurde von Rodrigo de Cota angefangen und von dem Baccalaureus Fernando de Roxas vollendet (wie Clarus, Spanische Literatur im Mittelalter, II, 362, bestimmt erwiesen hat.). Dies merkwürdige in der Kunst des Dialogs ausgezeichnete Werk enthält die vielleicht dem Pamphilus des untergeschobenen Ovid nachgebildete Geschichte eines jungen Mannes Calliſto, der sich sterblich in die schöne Melibea verliebt. Um sich mit ihr in Verbindung zu setzen, bedient er sich einer alten Kupplerin Celestine. Er ist glücklich in seiner Liebe, stirbt aber, indem er von einer Leiter an der Gartenmauer stürzt, einen Streit seiner Diener zu schlichten. Melibea mag ihn nicht überleben und stürzt sich von einem Thurm. Die alte Celestina ist schon vorher von Bedienten umgebracht und zwei derselben sind von der Obrigkeit als Tumultuanten hingerichtet. Die Liebe zwischen Calliſto und Melibea ist an sich ganz rein im Amadisstyl gehalten und in sofern nicht neu. Aber die ganze specielle Schilderung der Kupplerin, einer Buhlerin Areuſo und der Bedienten, ist ein originelles Meisterstück. Dies Buch wurde daher in der Absicht, die Jugend von der Liederlichkeit zurückzuhalten, oft gedruckt und in alle Europäische Sprachen übersetzt, durch Caspar v. Barth unter dem Titel: Pornoboscodidascalus selbst in's Lateinische. Nicht weniger erschienen viele Nachahmungen, die jedoch im grellen und lüsternen Ausmalen der Prostitution ihren

angeblichen pädagogischen Zweck oft wieder aufhoben, eine Florinea, Serafine, Hippolita, Selvagia, Hexe, Perseus und Tibalda, u. a.

C.

Die Classische Nationalpoesie der Romanischen Völker.

Wir haben bis hieher das Romanische Ideal der Ritterlichkeit einerseits in der kirchlichen Entwicklung, anderseits in der Gestaltung der höfischen Romantik kennen gelernt. Jene vereinigte sich mit dieser in der dramatischen Poesie und mit derselben trat auch die Vereinigung der höfischen Romantik und der volksthümlichen Dichtung hervor. Die selbst nationalgewordene Anschauung des Christenthums wurde die Vermittelung aller dieser von verschiedenen Seiten erst divergirenden, dann convergirenden Elemente. Wenn nun in dem Byzantinischen Ideal der Resignation die Freiheit noch von der negativ asketischen Seite gefaßt war, so ging das Romanische Ideal der Ritterlichkeit schon auf eine positive Darstellung der Freiheit aus. Die Freiheit individualisirte sich. Das allgemeine Wesen des Christenthums brachte sich zur concreten Erscheinung in einem besondern Volksleben, aber mit dieser Incarnation war auch eine neue Trennung verbunden. Das Römisch-katholische und das Germanisch-protestantische Ideal traten auseinander. Das Römisch-katholische vollendete die Poesie des Romanischen Ritterideals, indem es dasselbe mit der objectiven Klarheit des antiken Schönheitsideals vereinte. Es kann wohl scheinen, als wäre dies ein Abfall des Princips an sich selber, allein der Freiheit widerspricht es nicht, schön zu erscheinen und die Kunst ist nicht Kunst, ohne die Schönheit hervorzubringen. Da nun die höchste Schönheit als solche schon von dem Kunstgenius der Griechen realisirt war, so begreift man, daß die christliche Kunst das ästhetische Ideal derselben in sich reproducirte, um der Unendlichkeit ihres Inhaltes auch die Begrenzung der schönen Form zu gewinnen. Die Form muß aber aus dem Inhalt entspringen. Das äußerliche Aufnehmen der antiken Formen war also ungenügend und mußte sogar zu Widersprüchen führen. Es

konnte nur eine Schule der Bildung sein, durch welche die Freiheit hindurchging, um zu dem musikalischen Wesen des Theismus das plastische des Ethnicismus hinzuzugesellen (Vischer's Aesthetik, Reutlingen und Leipzig II, 2, 1847, 503.). Das Studium der Alten aus den Quellen, das seit der Eroberung Konstantinopels so lebhaft betrieben wurde, regte allmälig einen beispiellosen Enthusiasmus auf, der von der Bewunderung zur Nachahmung überging. Man entzückte sich an der Formvollendung der Alten, man entzückte sich aber auch an der naiven Natürlichkeit derselben, von welcher man sich oft so weit entfernt hatte. Man erwärmte sich an der schönen Menschlichkeit ihrer Werke und wurde zwar noch nicht human, allein doch schon humanistisch. Man entfremdete sich der eigenen Nationalität, um sich ganz in die Alten hinein zu verlieren. Die so entstehende Poesie müssen wir einen Augenblick wenigstens betrachten, weil sie als eine besondere Schicht bei allen Europäischen Völkern zu Tage kommt.

Die Lateinische Kunstpoesie der Humanisten.

Die Lateinische Poesie des kirchlichen Kreises hatte eine unbefangene Natürlichkeit an sich und wuchs aus dem Stamm des alten Römerthums in die weiten Räume der Römischen Kirche allmälig hinüber. Die Lateinische Poesie der Humanisten dagegen war eine Reflexionspoesie, die sich immer mit ihren antiken Vorbildern verglich und, fast gleichgültig gegen den Inhalt, die Form um der Form willen cultivirte. Die Lateinischen Poeten des Mittelalters dichteten kirchliche Hymnen, Legenden, historische Epen und didaktische Compositionen im Interesse der Sache (P. Leyseri Historia poëtarum et poëmatum medii aevi. Halae 1721.). Die Humanisten dichteten aus formaler philologischer Wollust. Der größte Theil ihrer Producte ist daher nicht bloß Nachahmung, sondern in der Nachahmung Reminiscenz, ein Aggregat von Versen der Alten, eine musivische Arbeit. Dies gilt ganz vorzüglich von den Oden, Elegien, Idyllen und Epigrammen. Ein Poliziano, Sannazaro, Sarbiewski, Juan de Iriarte, Joannes Everard Secundus, Castiglione, Molza, Flaminio, Fracastoro, Lotichius Secundus, Bembo, Lob-

kowitz, Balde u. a. vertieften sich allerdings so sehr in das Alterthum, daß ihre Darstellungen die Eleganz des Ausdrucks als eine freie erscheinen ließen. (P. A. Budik: Leben und Wirken der vorzüglichsten Lateinischen Dichter des XV—XVIII. Jahrh. sammt metrischer Uebersetzung ihrer besten Gedichte und beigefügtem Originaltext. Wien 1828. 3 Bde.). Die epische Gattung nöthigte zu größerer Eigenheit durch die besondere Natur des Gegenstandes, wenn man auch in den Einzelwendungen mit Entlehnungen nicht sparsam war. Das Colorit des Virgil hatte sich in hohem Grade zu eigen gemacht M. Hieronymus Vida aus Cremona, gest. als Bischof von Alba 1566. Er dichtete Eklogen, ferner de bombyce, de ludo scacchorum, de arte poetica, vornämlich aber: Epos Christiados Libb. VI. (Jesus Christus, ein Lateinisches Heldengedicht des Erzbischofs Vida. Deutsch von J. D. Müller, Hamburg 1811.). Diese Lateinische Messiade wurde noch im achtzehnten Jahrh. auch auf protestantischen Schulen statt des Virgil gelesen. Ein Nachahmer Vida's, der Jesuit Tommaso Ceva aus Mailand, der 1737 st., glänzte vorzüglich im malerischen Ausdruck, wie in seinem Praedium rusticum, vor Allem aber in seinem Epos: Jesus puer in 9 Gesängen (Jesus der Knabe. Deutsch von J. D. Müller, Magdeburg 1822.). Noch größere Eigenheit forderte die Satire heraus, weil sie die Zeitbilder zu malen hatte. Man vergleiche die Beispiele, welche Flögel in seiner Geschichte der komischen Literatur, im zweiten Bande, Liegnitz 1785, gegeben hat. Simon Lemnius z. B. aus Graubündten, der 1550 st., hatte sich allerdings nach dem Juvenal gebildet, war aber in seiner gegen Luther gerichteten Monachopornomachia nicht ohne selbstständige poetische Kraft. Das eigentliche Lehrgedicht belebte sich meistens durch satirische Züge, wie des Marcellus Palingenius Stellatus (Manzolli): Zodiacus vitae, de vita, studio et moribus hominum bene instituendis, Libb. XII, zu Anfang des sechszehnten Jahrh., wenn er, was ungewiß, 1516 gestorben ist (M. Palingenius Thierkreis des Lebens. Ins Deutsche von F. Schisling. Leipzig und Wien 1785.); oder auch der Anti-Lucretius des Cardinals de Polignac, der 1741 starb. Den höchsten Grad der Individualisirung mußte das Lateinische im Drama erreichen, weil dasselbe sich

direct der Gegenwart gegenüberstellt. Eine große Menge von Dramen waren allerdings nur Nachahmungen und wollten auch nichts Anderes sein, wie z. B. Lochers: ludicrum drama, Plautino more fictum, de sene amatore, filio corrupto et dotata muliere 1502 u. a. Allein man wurde auch hier durch die Satire zu größerem Anschluß an die Wirklichkeit gedrängt und an Stoff zur Satire fehlte es dem sechszehnten Jahrh. nicht im Geringsten. Wir haben schon erwähnt, daß Reuchlin die Französische Farçe Pathelin bearbeitete. Er gab ihr den Namen: Henno 1497. Die Auskunft vor Gericht, daß der Schäfer auf alle Fragen Bläh antwortet, ist beibehalten. Großen Ruhm erwarb sich Th. Naogeorgus (Kirchmayer) aus Straubingen, der 1578 st., durch seinen gegen das Papstthum gerichteten Pammachius. Einer der rüstigsten Lateinischen Dramatiker war aber der unruhige und unglückliche Nicodemus Frischlin aus Bahlingen, der 1590 st. In dem scenischen Theil seiner poetischen Werke 1589 sind enthalten 6 Komödien: Rebecca, Susanna, Hildegardis, Julius redivivus, Priscianus vapulans, Helvetio germani, und 2 Tragödien: Venus und Dido. Nach seinem Tode erschien noch 1592 das Phasma, welches die kirchlichen Streitigkeiten zum Gegenstande hatte.

Zuweilen bediente man sich der Lateinischen Sprache auch wohl, um Dinge sagen zu können, die man in den Muttersprachen zu äußern sich gescheut hätte, wie z. B. wenn Girolamo Fracastoro aus Verona, ein Arzt, der 1553 starb, ein Lehrgedicht in 3 Büchern von der Syphilis schrieb, oder wenn A. Beverland, der in England 1712 st., de violatae virginitatis jure, de fornicatione cavenda, de peccato originali u. s. w. dichtete.

Wie wir aber bei der Lateinischen Poesie des Mittelalters gesehen haben, daß sie nationale Stoffe aufnahm und sogar Episoden aus den Deutschen Heldensagen bearbeitete, so gab es auch aus der Lateinischen Kunstpoesie Uebergänge zur volksthümlichen Dichtung. Die Satire mußte schon dazu hinneigen, noch mehr das Drama. Die religiösen Zwistigkeiten, welche dasselbe öfter zu seinem Vorwurf nahm, hatten mit der antiken Weltanschauung nicht den geringsten innern Zusammenhang. Frischlin griff aber auch schon andere Stoffe auf. Auch Locher, Hegen-

dorf, u. A., welche das Römische Lustspiel nachahmten, konnten nicht umhin, ihre Sittenschilderungen der Gegenwart zu entnehmen. Ja, man kam wohl bis zu dem Humor anmuthiger Volksschwänke, wie Heyneccius von Borna in seiner Komödie von Hans Pfriem, dem Fuhrmann: Hansoframea sive Momoscopus, 1581.

Folgen der Lateinischen Kunstpoesie.

Die nächste Folge der Lateinischen Kunstpoesie war die Vernachlässigung der Nationalsprache. Indessen ist hier zwischen den Romanischen und Germanischen Völkern ein Unterschied. Bei jenen stand das Lateinische der eigenen Sprache noch immer näher und der Contrast der Gelehrtenaristokratie mit dem Volksbewußtsein konnte daher niemals ein so greller werden, zumal bei ihnen auch durch die Römische Kirche das Lateinische die Sprache des Klerus blieb. Bei diesen hingegen wurde der Contrast ein schneidender. Die Gelehrten, stolz auf ihr Erlernen des Griechischen und Lateinischen, fingen an, ihre Muttersprache zu verachten. Sie tauften selbst ihre ehrlichen Deutschen Namen in antike Uebersetzungen um, als schämten sie sich ihrer Abkunft. Sie benahmen sich als gelehrte Barbaren, indem sie, ächte Humanisten zu sein, ihre Muttersprache als barbarisch verleugneten. Je Ciceronianischer, Plautinischer, Horazischer, Virgilianischer, Livianischer sie selber schreiben und reden lernten, um so mehr mußte darüber die Nationalsprache verwildern, weil ihr die Kräfte der wissenschaftlich Gebildeten entzogen wurden. Die Sprache der Kirche sollte Deutsch sein. Es war aber nicht zu verwundern, wenn sie statt eines wirklichen Deutsch, wie ein Tauler und Suso es so trefflich gepredigt hatten, mit einer Menge von Griechisch-Lateinischen Ausdrücken sich anfüllte, die an den theologischen Streitigkeiten der Protestanten einen großen Anhalt fanden. Waren die Deutschen doch stolz darauf, Römisches Recht und die Sprache desselben an die Stelle ihres nationalen Rechts und seiner Weisthümer zu setzen!

Eine zweite Folge waren die Uebersetzungen der antiken Classiker in die Volkssprachen. Dies war einerseits eine große

ſtyliſtiſche Anregung, allein indem der Buchdruck die Ueberſetzungen allgemein verbreitete, ſo ergab ſich anderſeits der Umſtand daraus, daß die eigene ſchon vorhandene Nationalliteratur in Vergeſſenheit gerieth. Im Mittelalter hatte man die antiken Stoffe z. B. den Trojaniſchen Krieg, die Aeneis, die Geſchichte Alexanders u. ſ. f. dem Koſtum der Gegenwart accommodirt und die antiken Formen, die Ode, das elegiſche Diſtichon, das heroiſche Metrum u. ſ. f. mit einem dem eigenen Leben entnommenen Inhalt erfüllt. Jetzt aber arbeitete man ſich mit Abſichtlichkeit in eine geſchichtlich correcte Reproduction der antiken Poeſie, Sage und Geſchichte ſo ſehr hinein, daß darüber die eigenen Erinnerungen verblaßten und die Theilnahme an der Vergangenheit, an den Thaten und Leiden des eigenen Volkes vor dem leidenſchaftlichen Intereſſe an den Griechen und Römern immer mehr in den Hintergrund trat. Die Entfremdung von dem eigenen Leben, welche die alten Römer den Griechen gegenüber erfahren hatten, wiederholte ſich in einem viel höhern Maaße in der Entfremdung der Germaniſch-Romaniſchen Völker an die Römiſche Literatur, denn wenn man auch das Griechiſche mit Emſigkeit betrieb, ſo hatte doch das Römiſche, ſchon durch die frühere Herrſchaft der Römer über Spanien, Gallien, Britannien, die Rhein- und Donauländer, ſo wie durch die Vermittelung der Römiſchen Kirche, das Uebergewicht. Man dichtete nicht in Griechiſcher, ſondern Lateiniſcher Sprache.

Eine dritte Folge war, daß ſich die Griechiſch-Römiſche Mythologie in der Phantaſie der Europäiſchen Nationen fixirte. Im Mittelalter hatte man zwar auch die Venus, den Amor, die Fortuna und den Herkules als mythiſch-allegoriſche Geſtalten allgemein angewendet, allein hierauf beſchränkte ſich auch die Reproduction und ſtatt der Bezeichnung des höchſten Gottes durch Jupiter bei den Heiden bediente man ſich des Namens Tervigant. Nunmehr aber war man unerſättlich im Wiedererzählen der antiken Mythen, im ſymboliſchen Gebrauch ihrer Namen, im Anſpielen auf ihre Ereigniſſe. Die chriſtliche Cultur hatte eine Menge allegoriſcher Figuren verwendet, wie das ſpätere Römiſche Heidenthum dieſelben ſchon als göttliche Perſonificationen abſtracter Begriffe, virtus, concordia, pax, spes u. dergl. m. angelegt

hatte. Der Roman von der Rose, die Pilgerschaft des menschlichen Lebens, die Legenden, die Moralitäten, strotzten von solchen Allegorien. Man verwarf nun dieselben nicht, allein man gesellte ihnen noch die Götter des alten Olymps hinzu und gewöhnte sich, dieselben als halb und halb existirende zu behandeln. Der Cultus der Heiligen, in deren Anschauung das Mittelalter eine christliche Mythologie besessen hatte, wurde in der Phantasie von der Vorstellung der Griechisch-Römischen Götter nach und nach zurückgedrängt. Die Sculptur und Malerei, die sich mit Vorliebe dieser Stoffe bemächtigten, trugen nicht wenig dazu bei, sie lebendig erscheinen zu lassen. Die Rathhäuser, Paläste, Grabmäler, Zimmerdecorationen, Waffenverzierungen, Maskenzüge u. s. w. boten überall den Anblick der alten Götter und Göttinnen, Heroen und Heroinen. Ohne Kenntniß der antiken Mythologie konnte man fortan kein Verständniß der Kunst mehr gewinnen.

Eine vierte Folge der Reproduction und Einlebung des Griechisch-Römischen Alterthums war endlich die Herrschaft der antiken Poetik. Wir haben bei den Indern gesehen, wie sie sich eine Dramaturgie bildeten; bei den Griechen schuf Aristoteles die Poetik; bei den Römern befestigte Horaz durch seine ars poëtica die Theorie der Dichtungsarten und der dichterischen Composition; bei den Walisischen Barden erzeugte sich eine strenge Technik; ebenso bei den Scandinavischen Skalden, die Sturleson in seine Edda aufnahm; die Troubadours der Provence und die Trouvères der Normandie wie die Deutschen Minnesinger unterhielten eine Ueberlieferung von Kunstregeln. Nunmehr aber wurde die Poetik nach Grundsätzen der Alten ausführlich mit dem Zweck dargestellt, als Norm für die dichterische Production zu dienen. Dies zuerst gethan zu haben, war das bedeutende Werk des ältern Scaliger, der, ein geborner Italiener, 1609 zu Agen in Frankreich starb, welches Land hauptsächlich die Mission überkam, diesen Begriffen Popularität und Observanz bei allen gebildeten Nationen Europa's zu erobern, denn von ihm gingen Boileaus und Batteux antikisirende Kunsttheorien aus. Justus Scaliger gab zuerst 1561 zu Lyon seine 7 Bücher der Poetik, natürlich in Lateinischer Sprache, in Folio heraus. Das erste Buch, Historicus, handelt von der Poesie überhaupt und von ihren

Arten, wie sie von den Griechen und Römern entwickelt worden; das zweite Buch, Hyle, von der Prosodik und Metrik. Das dritte, Idea, von den Personen und Dingen als Gegenstand der poetischen Nachahmung, wobei die Redefiguren aufgezählt werden; das vierte, Parasceue, von den Unterschieden des Styls als des niedern, mittlern und hohen. Dies wichtige Buch gehört nun zu denen, welche unendlich oft reproducirt werden, ohne daß man noch an den ursprünglichen Verfasser denkt. Auszüge und Modificationen traten an die Stelle des Originals. Scaliger war mehr Gelehrter als Philosoph, mehr Sammler als Beurtheiler, allein seiner Zeit empfahl ihn diese Physiognomie und seine Herrschaft dauerte bis tief in's achtzehnte Jahrhundert. (Ein Auszug aus Scaligers Poetik bei Cholevius a. a. O. I, 308—10.).

Unterschied der Romanischen Nationen in ihrem Verhältniß zum classischen Ideal.

Die christliche Romantik nahm also das antike Schönheitsideal in sich mit Bewußtsein auf und bildete dadurch sich selber zu dem modernen Ideal um. In diesem Proceß verhielten sich aber die verschiedenen Nationen auf verschiedene Weise. Die Italiener nämlich waren es, die hier an die Spitze der Bewegung traten. Sie waren die unmittelbaren Nachkommen der Römer und trugen auf solche Weise das antike Element als ein natürlich angeerbtes in sich. Im Leben waren sie von den Denkmälern der alten Römer, wenn auch in Ruinen, umgeben. Der Sinn für plastische Schönheit wurde ihnen nunmehr in einem Grade zu Theil, wie ihn vordem nur die Griechen besessen hatten. Sie wurden das Volk, welches die romantischen Stoffe in der Präcision und Klarheit der antiken Form erfaßte. — Von den Italienern ging die Formbestimmtheit zu den Spaniern über, welche sich niemals direct durch die Antike bestimmen ließen und den romantischen Charakter der Poesie am Reinsten bewahrten. Sie blieben die Träger des christlich-romantischen Ideals, mit welchem sich bei ihnen Orientalische Elemente in vollkommen homogener Weise mischten, da das Christenthum historisch aus dem Judenthum entsprungen war und dies in seinem Theis-

mus, in seiner symbolischen Bilderpracht und in seiner Gnomik dem Islam, der auf die Spanier einwirkte, verwandt ist. — Die Franzosen wurden in der Form ebensowohl als die Spanier durch die Italiener bestimmt; im Inhalt nahmen sie viel von den Spaniern auf; das Unterscheidende ihrer Poesie lag aber darin, daß sie das Griechisch-Römische Ideal nicht, wie die Italiener, in romantischen Stoffen, nicht, wie die Spanier, in der Abrundung der Form, sondern auch in antiken Stoffen und nach Regeln reproducirten, in deren Beschränktheit sie das wahrhafte Wesen des Alterthums erfaßt zu haben glaubten. Sie ließen die Romantik gänzlich fallen und brachten das novantike Ideal hervor, dessen rhetorische Energie und verständige Faßlichkeit ganz Europa fast zwei Jahrhundert hindurch von sich abhängig machte. G. Perrault konnte daher in seiner: Parallèle des anciens et des modernes, Paris, 1688—96, 4 Tom alles Ernstes behaupten, die Modernen, d. h. bei ihm, die Franzosen, hätten die Alten sogar weit übertroffen.

---

a) Das antikromantische Ideal der Italiener.

Die Italienische Poesie zeichnet sich durch die sinnlich-schöne Klarheit aus, in welcher sie den romantischen Inhalt darstellt, den sie nicht selber hervorbringt, sondern sich von Außen her geben läßt, so daß die Trübheit der Gährung, die ihm bei seiner Genesis ursprünglich anhaftet, andern Völkern überlassen bleibt. Man könnte in Italien, da es der Sitz des Papstthums ist, eine besonders starke Accentuation des Christlichen, mindestens des Kirchlichen erwarten, allein dies ist nicht der Fall. Die Christlichkeit wie die Kirchlichkeit der Italiener ist durchaus antik. Die Schönheit, nicht die Wahrheit des Cultus liegt ihnen am Herzen. Es ist daher nicht sowohl der Glaube, sondern die Liebe als Genuß der Schönheit, woraus sie sich in der Poesie begeistern. Die Liebe als seraphische wie als cynische, als sentimentale wie als burleske, als edle wie als verbrecherische, macht bei ihnen in ganz anderer Weise, als überhaupt in der Poesie, ihr Thema aus. Ein Dante und ein Aretino, ein Petrarca und ein Folengo,

ein Taſſo und ein Machiavell, ſind claſſiſche Repräſentanten dieſer Unterſchiede. Man würde nicht irren, wollte man pſychologiſch das poetiſche Ideal der Italiener das äſthetiſch-erotiſche nennen.

Der Mittelpunct Italiens, Rom, iſt auch der Mittelpunct ſeiner plaſtiſchen Kraft. Die bildenden Künſte haben hier in Architektur, Sculptur und Malerei das Höchſte geleiſtet, die Poeſie hingegen hat ſich außerhalb Roms entfaltet. Sicilien, Florenz, Ferrara, Neapel, Venedig, ſind die Orte geweſen, wo ſie in eigenthümlichen Schöpfungen geblühet hat. Rom iſt eine ariſtokratiſche Wahlmonarchie; Neapel iſt monarchiſch; das nördliche Italien, in welchem das Germaniſche Element überwiegt, in Genua und Venedig republicaniſch, in Florenz, Mailand und andern Städten erſt republicaniſch, dann, ganz im Griechiſchen Sinn, von Tyrannen beherrſcht, die aus den Bürgerkriegen hervorgingen. Die Geſchichte der Italieniſchen Poeſie beginnt mit einem Gegenſatz höfiſcher Lyrik und volksthümlicher Dramatik. Eine epiſche Grundlage fehlte den Italienern ebenſo, als den alten Römern.

Die höfiſche Lyrik in Sicilien und Neapel.

Die erſte Form, in welcher ſich die Italieniſche Poeſie entſchieden ausſprach, war die lyriſche als eine Abzweigung der Provençaliſchen. An dem glänzenden Hof, welchen Friedrich II. als König von Sicilien zu Palermo und Neapel hielt, wurden die erſten Canzonen von ihm ſelbſt, von ſeinem Kanzler Petrus a Vineis, von Odde delle Colonna, von Mazzeo di Ricco, Ciullo d'Alcamo, einer Dichterin Nina und Andern geſungen. — An den kleinen Höfen Oberitaliens fanden die Troubadours ebenfalls eine behagliche Aufnahme. Bartolome Zorgi, Bonifaci Calvo. Lanfranc Cigala, Sordel, der Markgraf Albert von Maleſpina ſind die bekannteſten der Italieniſchen Troubadours. Auch die Provençaliſchen Spielleute ſah man an den Höfen und bei öffentlichen Feſten. Entſprang auch die Italieniſche Lyrik aus der volksmäßigen Poeſie und Muſik, trat bei ihr die Canzone in dreifach getheilter Strophe und das Sonett mit urſprünglicher

Eigenthümlichkeit hervor, so erfuhr doch nicht nur die Form, sondern auch der Inhalt der Lieder durch die Provençalische Dichtkunst eine große Einwirkung. — Die Universität Bologna wurde sodann der nächste Punct, von welchem eine eigenthümlichere poetische Bildung ausging, in Guido Guinicelli, Guido Ghislieri, Fabricio, Semprebene, Onesto, Fra Guitone u. A., bis Guido Cavalcanti, der 1300 starb, diese Anfänge veredelte und Toscana zum Ausgangspunct der Italienischen Kunstpoesie machte.

Das Maskenspiel der comedia del arte.

Die Römische Pantomime hatte sich auch nach dem Untergang des Römischen Theaters in Italien forterhalten. Sie war von den Sicilianischen Mimen, von den Römischen Atellanen und von den Mimen der Kaiserzeit her das unverwüstliche Element des volksthümlichen Scherzes geblieben. Die kirchlichen Schauspiele, die auch in Italien von der theatralischen Darstellung der Passion ausgingen, brachten nun allerdings einen höhern Inhalt und damit die Anforderung an eine höhere Form. Man machte auch in Italien bei ihnen den Uebergang von den Mysterien zu den Moralitäten. Die Darstellungen überhaupt nannte man rappresentazione; wenn aus dem alten Testament: figure; wenn aus dem neuen: vangelj; wenn sie mehr dogmatisch und idealisch waren: misterj; wenn sie Legenden vorführten: esempj; wenn sie das ganze Leben eines Heiligen umfaßten: istorie oder comedie spirituali; wenn sie allegorisch Moralitäten versinnlichten: faustj. Pilger und Klosterbrüder spielten diese Stücke; auch bildeten sich hier und dort Gesellschaften für sie, wie die zu Treviji 1261 gestiftete de gli Batuti und die zu Rom 1264 gestiftete del Gonfalone. Allein sie wurden nicht, wie in Frankreich und Spanien, das Fundament eines nationalen Theaters. Das komische Moment drängte sich aus ihnen übermächtig hervor. Das feiner gebildete Publicum wendete sich von demselben ab und wendete sich der Nachahmung des antiken Drama's zu, von welcher wir das erste Beispiel in den angeführten Dramen des Albertus Mussatus besitzen, der nicht nur eine Achilleis, son-

dern auch eine Eccerinis Lateiniſch verfaßte, welche letztere Tragödie die Kühnheit hatte, einen Gegenſtand der Zeitgeſchichte zu behandeln, da der Tod des Tyrannen Ezzelino, den ſie darſtellt, 1259 zu Verona ſtattgefunden hatte. Indem daher das geiſtliche Schauſpiel ſich zu keiner größeren Vollendung erhob, indem aber ebenſo ſehr die höfiſche Ariſtokratie die Farçe verachtete, blieb ſich dieſe in ihrer Rohheit überlaſſen. Sie fand keinen Gil Vicente und erhielt ſich als improviſirende Komik, wie ſie bei den Alten in den Autokabdalen Siciliens, in den Phlyaken Unteritaliens, in den Planipeden Roms beſtanden hatte. Ihre Träger wurden die ſogenannten Masken, d. h. die hervorſtechenden Typen des Italieniſchen Volkslebens. Der Humor des Volks verſammelte in ihrem Spiel aus der Zerſplitterung der Staaten ein Einiges Italien. Der Italieniſche Name für dieſe Masken iſt Zanni, Zanneschi, von dem Römiſchen Mimus Sannio. Denn daß dies Wort von Ganni für Johann herkommen ſolle, iſt uns ganz unwahrſcheinlich. Der Arlechino in einer buntzuſammengeflickten Tracht, wie das centunculum: Hundertfleck des Sannio, mit abgeſchorenem Haar, mit einer ſchwarzen Maske ſtatt des rußgeſchwärzten Geſichts bei den Alten, mit einem kleinen hölzernen Schwert, wird zwar gewöhnlich von Bergamo zubenannt, iſt aber nichts Anderes, als der alte ſchalksnarrige, unverſchämte, obscöne, derbluſtige Römiſche Sannio, der im Ganzen die Rolle ſpielt, die in der neuen Komödie dem Sclaven zufiel. Er unterſtützt die liederlichen Söhne und Töchter gegen die ſtrengen, auch wohl dummen Väter. Pulcinella, der Apuliſche Luſtigmacher, der Poſſenreißer von Acerra, iſt die Fortſetzung des alten Römiſchen Maccus, wie dieſer, mit langen Haaren, weiß gekleidet und vorn und hinten bucklig. Er wurde bald pfiffig und geſchmeidig, bald dumm und unbeholfen vorgeſtellt und in Neapel vorzüglich ausgebildet. Dem Arlechino geſellte man eine Geliebte zu, Colombina oder Smeraldina, dem Pulcinella nicht. Zu dieſen Urtypen fand ſich nun zunächſt ſeit dem Ende des zwölften Jahrh. der dottore oder Graziano von Bologna, die Parodie des Rechtsgelehrten, ein pedantiſcher Wortmacher; ſeit dem Ende des vierzehnten Jahrh. der Pantalone von Venedig, der reiche Kaufmann mit rothen Bein-

kleidern und dem schwarzen Mantel der Zimarra, den die Venetianischen Kaufleute im Laden trugen. Er war der bald strenge, bald gutmüthige Vater, der betrogen wurde. Neapel lieferte die Parodie der Spanischen Hauptleute, den miles gloriosus der Alten, im Spaviento oder Capitano, auch tempesta, tracasso, seit 1680 Scaramuccia genannt, in schwarzer Spanischer Tracht. Seine Bestimmung war, von Arlechino durchgeprügelt zu werden. Rom stellte sich in den Stutzern Don Pasquale und Gelsomino dar. Brighella von Ferrara war der verschlagene, trotzige Plebejer, aber auch Gelegenheitsmacher, in vielen Stücken der Parasit der Alten. Noch andere Masken hatten nicht eine so ausgeprägte Charakteristik und wurden deshalb nach Bedürfniß modificirt, wie der Beltramo von Mailand, ein bedientischer Einfaltspinsel; der dem Capitano verwandte Calabresische Girolamo; der Calabresische Giangurgulo oder Coviello, ein bornirter Bauer; der Trufaldino, Tartaglia u. a. Letzterer war der Stotterer, der vorzüglich auf den Jahrmärkten vor den Buden der Quacksalber figurirte. (Flögel: Geschichte des Grotesskomischen. Liegnitz 1788, 32—53.)

In die Auffassung dieser Masken ist dadurch eine Verwirrung gekommen, daß man die Modification mit ihnen vermischt, welche sie am Französischen Hoftheater im siebzehnten Jahrh. empfingen. Hier konnten sie nicht in der burlesken Rohheit erscheinen, die ihnen als Repräsentanten des Volkshumors gestattet war. Sie wurden verzierlicht. Ein Schauspieler Domenico schuf den Arlechino in den Pierrot um und Angelo Constantini machte aus dem Scapin, der schon eine Nebenform des Arlechino war, den listigen Bedienten Mezzetino, den er ohne Maske in einer Tracht spielte, die er sich von Callot aus der Tracht der Französischen Jahrmarktmasken des Turlupin und Philippin hatte zusammensetzen lassen. In dieser Verfeinerung ist nun das Italienische Maskenspiel zum theatralischen Carneval der ganzen Welt geworden, wenn auch oft nur in der Form der stummen Pantomime, weil diese die Gefahr der gesprochenen Zote wegnimmt, denn in welchem Grade die sogenannte gebildete Welt die mimische Zote verträgt, zeigt sie in ihrer Bewunderung des dermaligen Ballettes, das zur mimischen Prostitution herunter-

gesunken ist. Die Masken spielten nach bloßen Entwürfen, soggetti, und ihr Spiel wurde aus Ironie von den gebildeten Verächtern comedia del arte genannt. Aber diese verachtete Kunst erhielt sich neben der comedia erudita und überstrahlte dieselbe, als im achtzehnten Jahrhundert Gozzi sie auf einen höhern Standpunct erhob, ähnlich wie Epicharmos es mit der Syrakusischen Volkskomik gemacht hatte.

Die Florentinischen Begründer der Italienischen Poesie.

Es war das in Kunst und Wissenschaft zum höchsten Flor aufgeblühete Florenz, aus welchem nach drei verschiedenen Richtungen die Begründer der Italienischen Poesie hervorgingen, Dante, Petrarca, Boccaccio. Alle drei feierten die Liebe, Dante als Prophet, Petrarca als Troubadour, Boccaccio als Conteour. Der erste nahm die in der Kirche traditionelle allegorische Vision des Jenseits, der zweite die Provençalische Lyrik, der dritte die Erzählungen der Trouvères als Stoff auf. Jeder aber verarbeitete seinen Stoff zu einer durchsichtigen Klarheit, zu einer plastischen Abgeschlossenheit, die den an sich romantischen Inhalt classisch erscheinen ließ, wenn man unter classisch die absolute Durchdringung von Inhalt und Form verstehen muß.

Dante und die divina comedia.

Wenn wir bisher oft genöthigt waren, zur genaueren Charakteristik unserer Bestimmungen uns auf ein Detail der Dichtungen und specielle literarische Motivirungen einzulassen, so können wir von jetzt an sowohl das Leben wie die Werke der Dichter als bekannt voraussetzen und uns für unsern Zweck, die allgemeine Gliederung der Geschichte der Poesie nach ihren principiellen Unterschieden zu finden, mit Andeutungen über das Besondere begnügen. Dante wurde 1265 zu Florenz aus einer Guelfenfamilie geboren und zeichnete sich als Soldat wie als Diplomat im Dienst der Republik so aus, daß er in das Collegium der Priori gewählt wurde. Während er als Gesandter abwesend war, wurde seine Partei der Cerchi und Bianchi von den Neris

aus der Stadt vertrieben und alle Güter der Geächteten confiscirt. Nun ging Dante zu den Ghibellinen über, versuchte mit ihnen 1304 einen Angriff auf Florenz, welcher mißglückte, irrte in der Lombardei unstät umher und starb 1321 zu Ravenna. Seine ideale Liebe war der Tochter des Folco Portinari geweihet, die er nur zweimal in ihrem zehnten und achtzehnten Jahre sah, worauf sie bald vom Tode fortgerissen wurde. Die Geschichte der Veränderungen, welche diese wenigen äußern Umstände in seinem Seelenleben hervorbrachten, den Uebergang aus sinnlicher Liebe zur himmlischen, schilderte er in der vita nuova in einem Wechsel von Prosa mit eingemischten Canzonen und Sonetten. Hatten auch Guitone von Arezzo, Guido Cavalcanti, Cino von Pistoja, Dante von Majano die Sprache bereits dichterisch durchgeistet, so war es doch Dante, der sie zum Ausdruck der allgemeinen, nationalen Kunstpoesie emporhob. Er that dies mit vollkommenem Bewußtsein und mit Rücksicht auf alle 14 Dialekte Italiens, wie seine Schrift de vulgari eloquio beweist.

Seine tiefsinnige Auffassung des Christenthums, der Kirche, des Staates, der Weltgeschichte, der Italienischen Landesgeschichte stellte er in der divina comedia dar. Dies ist eine Allegorie von 100 Gesängen in Terzinen, einem Metrum von fünffüßigen Jamben, in welchem der Reim immer aus einer dreizeiligen Strophe zu einer andern überleitet. Die äußere Einkleidung seines Gedichts mag immerhin durch die Visio Tundali, durch die songe d'enfer, durch die Reisen des Brandanus und ähnliche visionaire Producte, oder auch, was wahrscheinlicher, durch Virgils Schilderung von dem Hinuntersteigen des Aeneas in die Unterwelt veranlaßt sein, in der Ausführung ist Dante durchaus originell. Sein Gedicht gehört zu den incommensurabeln, die sich keiner Schulkategorie fügen. Es ist nicht lyrisch, aber voller lyrischen Schwunges; nicht episch, aber voll der lebendigsten Schilderungen geschichtlicher Scenen; nicht dramatisch, aber ein steter Dialog zwischen dem Dichter und den Personen, die ihn durch die Anschauung des Jenseits geleiten; nicht didaktisch im Sinn der Gnomik, aber voll von dem tiefsten Mark ächter Mystik, welche die Katholicität der Kirche nicht in der Allherrschaft der Priester erblickt und das Vergessenheit bringende

Waſſer des Letheſtromes nur dann wirkſam ſein läßt, wenn man auch aus dem Strom der Eunoë den Ernſt der Sinnesänderung getrunken hat. Comedia nannte er ſein Werk nur des glücklichen Ausgangs wegen, divina aber, weil es in einer allmäligen Stufenfolge die Entſtehung der Entzweiung des Menſchen mit Gott und ſeine Verſöhnung mit ihm bis zur abſoluten Beſeligung darſtellt. Es iſt in drei Theile zerlegt, die einander, jeder in 33 Geſängen, vollkommen ſymmetriſch gebauet ſind. Dies iſt das Inferno, Purgatorio und Paradiſo. Das Inferno iſt ein Trichterförmiges Gehäuſe, das Purgatorio ein Berg, das Paradiſo die Reihe der Himmel, die von Planet zu Planet bis zu den Fixſternen und bis zum Anſchauen der göttlichen Trinität ſich wölben. Im Inferno erblickt das Auge die mannigfachen Geſtalten der Verdammten und vernimmt das Ohr ihre verzweifelnden Klagen. Hier iſt es, wo Dante ſeinen Ghibelliniſchen Grimm ausgelaſſen und ſeine Gegner mit weltrichterlichem Ernſt behandelt hat. Das Inferno hat die meiſten epiſchen und plaſtiſchen Momente; das Purgatorio iſt lyriſcher und muſikaliſcher; das Paradiſo, in welchem er den Apoſteln Petrus, Jakobus und Johannes ſein Glaubensbekenntniß ablegt, didaktiſcher und ätheriſcher. Das Ganze iſt eine Allegorie, nicht nur überhaupt, ſondern gerade auch in der ſymboliſchen Syſtematik der Ausführung. So zeichnet er z. B. im Inferno den Silberſtrom des freudeloſen, thränenreichen Acheron, den von Haß und Scheu erfüllten ehernen Styx, den flammenden Phlegeton der Leidenſchaft, den eiſigen Cocytus der Bosheit. Oder am Thor der Buße im Purgatorio macht ihn ein Engel zwar frei von den ſieben Todſünden, ritzt aber ſeiner Stirn zur Erinnerung 7 P ein. In's Thor der Beſſerung einzugehen, muß er über 3 Schwellen ſchreiten. Die erſte iſt ſpiegelheller Marmor, das Symbol der erſten Rührung des Sünders; die zweite iſt dunkel, verbrannt, zerſprungen, das Symbol der auf die Erkenntniß folgenden Zerknirſchung; die dritte iſt blutrother Marmor, das Symbol der äußern, peinigenden Genugthuung des Sünders durch äußere Buße. Die Schwelle ſelbſt iſt der Demantſtein der zur That rufenden Lehre Chriſti, ein Felſen ſeiner ewigen Kirche u. ſ. w. Und ſo ſind auch die Führer allegoriſch geordnet, für das Inferno Virgil, der heidniſche Prophet,

der ſich im Limbus der Hölle befindet; für das Purgatorio die heilige Mathildis; für das Paradiſo Beatrice ſelber, die er mit der Sophia identificirt. Wenn aber die Allegorien des Mittelalters durch Verworrenheit oder Breite oder durch beide in's Langweilige gerathen, ſo hat Dante durch ſeine geniale Architektur und durch ſeine bewundernswürdige Sprachintenſität die erhabene Anſchauung der Geſchichte, die tiefſte Wahrheit der chriſtlichen Myſtik, den Glanz der Mythologie der Alten und den Kern der ſcholaſtiſchen Philoſophie in die engſten Grenzen einzuſchließen gewußt. Man kann in dieſer Beziehung ſeine Compoſition nur dem Gedicht der Johanneiſchen Apokalypſe vergleichen, mit welchem es auch den transcendenten Schimmer des viſionairen Flugs gemein hat, jedoch zugleich durch die beſtimmten geſchichtlichen Elemente, die es verarbeitet, eine concrete Phyſiognomie behält. Dante's Chriſtenthum iſt ein wahrhaft univerſelles und hat die Symbolik und Mythologie der Kirche durch die ſinnigſte Interpretation idealiſirt. Der Gedanke, daß die göttliche Liebe, d. h. die abſolute Freiheit, progreſſiv Alles durchdringen und beſeligen müſſe, iſt die Seele ſeiner Allegorie. (C. F. Schloſſer: über Dante, Heidelberg 1824)

Petrarca und das Sonett.

Dante war ein Schüler des Grammatikers Brunetto Latini, der ſchon vor ihm in einem Gedicht Pataffio ſich der Terzarima bedient hatte. Nachahmer fand er in Fazio degli Uberti, der in ſeinem Dettamondo die Theile der Welt als Perſonen auftreten ließ, und in Federigo Frezzi, geſt. 1416, der in ſeinem Quadriregio die 4 Reiche der Liebe, des Satans, der Laſter und der Tugenden beſchrieb. Dieſe in Terzinen verfaßten Werke enthalten zwar gelungene Einzelheiten, ſind aber im Ganzen froſtige Allegorien. Hatte Dante die allegoriſche Richtung der chriſtlichen Phantaſie mit claſſiſcher Prägnanz erſchöpft, ſo vollendete Petrarca die Richtung der erotiſchen Lyrik, die von den Provençalen ausgegangen war. Francesco Petrarca wurde in der Toscaniſchen Stadt Arezzo geboren und durch Dante's Freund, Cino von Piſtoja, der 1337 ſt., ſo wie durch einen Feind Dante's,

Cecco von Ascoli, der 1327 zu Florenz wegen Zauberei verbrannt ward, zur Poesie aufgemuntert. In Avignon, dem schwelgerischen Sitz der damaligen Päpste, und in Montpellier, wo er die Rechtswissenschaft studirte, lernte er die Provençalische Dichtkunst genauer kennen. Er selbst hatte mehre in wilder Ehe erzeugte Kinder, die Frau aber, die ihn seit 1327, wo er sie zuerst in Avignon sah, begeisterte, war Laura, die 1325 an Hugo von Sade aus Avignon verheirathet war. Petrarca erwarb sich große Verdienste um das Studium des classischen Alterthums, ward 1341 auf dem Capitol als Dichter gekrönt und starb 1374 zu Arqua, einem Dorf in der Nähe Padua's. Seinen Dichterruhm suchte er selbst in einem Lateinischen Epos Africa, auch Scipio genannt, worin er den dritten Punischen Krieg besang. Den Dante ahmte er in seinen 6 Triumphen nach, in denen die Keuschheit über die Liebe, der Tod über die Keuschheit, der Ruhm über den Tod, die Zeit über den Ruhm und Gott über die Zeit den Sieg davonträgt, eine matte Allegorie in Terzinen. Wenn Dante's Geschichte und Charakter uns das Bild der männlichen Entschiedenheit, des immer in die Energie der That versenkten Willens zeigt, so finden wir bei Petrarca ein weibliches Gemüth, das an einer steten Verstimmung leidet, in der Gegenwart sich nie befriedigt fühlt, sich aber wieder nach der entschwundenen als nach einem unwiederbringlichen Glücke sehnt und seinen Schmerz mit wollüstigem Selbstgenuß in Lieder ausströmt, die bei aller Schönheit das Gefühl zu einem Spiel der Reflexion machen. Petrarca hat in seinen Sestinen, Canzonen und Sonetten, namentlich in den letztern, jene erotische Sentimentalität erschaffen, die sich in der Koketterie mit der Sehnsucht und Wehmuth gefällt. Das Sonett, ausgegangen von der Sicilianischen Hofpoesie, von Dante in seiner Vita nuova zum Gefäß der tiefsten Empfindungen gemacht, wurde von Petrarca zur Normalform dieser Reflexionspoesie erhoben, denn es enthält in seinem Bau die Anlage zur These, Antithese und Synthese. Die ersten Vierzeilen stellen die Strophe, die zweiten die Antistrophe, die sechs letzten die Epode dar. Es ist daher dem Verstande und der ausmalenden Phantasie sehr günstig. Der Gegensatz der sinnlich irdischen und der ätherisch himmlischen Liebe und

seine Auflösung in schmachtende Resignation wurde von nun ab in tausend und abermal tausend Sonetten bis zur gänzlichen Geistlosigkeit wiederholt. Die Italienische Poesie wimmelte von Petrarchisten, Sonettisten, Laurettisten und viele liedertüchtige Talente, wie Serafino von Aquila u. A., opferten ihr lyrisches Feuer der scholastischen Construction des Sonetts.

Boccaccio und der Decamerone.

Petrarca hatte also die dialektische Richtung der Troubadourpoesie aufgenommen und abgeschlossen. Seine Form derselben wurde diejenige, in welcher sie zum Eigenthum des ganzen modernen Europa's ward. Aehnlich verhielt sich Boccaccio zur erzählenden Poesie Nordfrankreichs. Die Italiener hatten kein Epos. Für sie gerade waren jene Geschichten passend, die in aller Zeit, bei allen Völkern sich ereignen können und die über ihre anekdotische Pointe das Nationale und Locale zur Gleichgültigkeit herabsetzen. Sie sind, weil sie sich auf den allgemein menschlichen Verhältnissen und Motiven begründen, für Jedermann verständlich und sind daher in allen Literaturen, wo es bis zu ihnen kam, ein stets eifrig gehegtes und bevorzugtes Element geblieben, dessen reale Wichtigkeit das vieler gepriesenen Dichtungen unendlich überragt. Schon vor Boccaz am Ende des dreizehnten Jahrh. hatte man aus den Contes und Fabliaux eine Italienische Sammlung gemacht, il Novellino, oder cento novelle antiche, die erste Sammlung dieser Art in einer neueren Sprache. Wie Petrarca in der Provence selbst zu seiner Lyrik angeregt ward, so Boccaz in der Heimath der Trouvères, in Paris, zu seinen Erzählungen. Ja, es floß sogar Französisches Blut in seinen Adern. Giovanni Boccaccio wurde 1313 zu Paris von einer Französischen Mutter geboren. Sein Vater war ein Kaufmann zu Certaldo, einem kleinen Schlosse in dem von Florenz abhängigen Val di Elsa. In Florenz erzogen, widmete sich Boccaz in Paris auf Wunsch seines Vaters dem Handel; als ihn dieser aber nicht befriedigte, zu Neapel den Studien. Hier lernte er auch seine Geliebte kennen, die Frau eines Neapolitanischen Großen, Maria, eine natürliche Tochter des Königs

Robert von Neapel, Schwester der Königin Johanna, deren unglückliches Schicksal sie theilte. 1373 ward er berufen, Vorlesungen über Dante's Komödie in Florenz zu halten. Mit Petrarca traf er in dem Bemühen zusammen, das Studium des classischen Alterthums zu heben. Er war mit ihm sehr befreundet, wurde schmerzlich von der Nachricht seines Todes berührt und starb zu Certaldo 1375. Die Virtuosität des Erzählers charakterisirte schon die Werke des Boccaz, die noch seiner Jugend angehörten. Im Filostrato in 12 Gesängen erzählte er aus dem Trojanischen Kriege die Liebe von Troilus und Creſſida und der Freundschaft des Pandarus; in der Teseide in 12 Gesängen die Liebe des Theseus zur Emilie, der Schwester zweier Thebaner, Palemon und Arcitas; er fixirte darin die ottave rime auf immer für den Gebrauch derselben zum heroischen Gedicht der Italiener; im Filopono (auch Filocopo genannt) in 6 Büchern schrieb er in Prosa die Geschichte von Flos und Blancflos mit Hinzudichtung vieler Episoden und mit Umsetzung der christlichen Mythologie in die antike, indem er Christus als Apollo, Maria als Juno, Satan als Pluto u. s. w. einführte; in Ninfe di Ameto gab er einen allegorischen Schäferroman; in den 50 Gesängen der Amorosa visione ein Gedicht in Terzinen, in welches er die berühmtesten Liebesgeschichten des Alterthums verwebte. In männlicher Reife dichtete er den Decamerone, eine Sammlung von 100 Novellen, die in zehn Tagen von einer Gesellschaft erzählt werden, welche auf diese Weise der Vorstellung von den entsetzlichen Bildern des Elends, was 1348 durch die Pest in Florenz hervorgerufen ward, ein anmuthiges Gegengewicht zu geben suchte. In diesem Jahr ward der Decamerone begonnen und 1358 vollendet. Am ersten Tag darf Jeder erzählen, was er eben will; am zweiten nur Geschichten von Solchen, denen es nach mannigfachen Unfällen endlich wider alle Erwartung glücklich ergeht; am dritten von solchen, die durch eifriges Bestreben etwas sehr Gewünschtes erreichen oder etwas Verlorenes wieder erlangen; am vierten von unglücklichen Liebesabenteuern; am fünften von Liebesabenteuern, die nach unglücklichen Wechselfällen ein glückliches Ende nehmen; am sechsten von witzigen Einfällen, sich aus Gefahr oder Verlegenheit zu befreien; am

siebenten von listigen Streichen, welche Frauen ihren Männern oder Liebhabern, entdeckt oder unentdeckt spielen; am achten von Possen, welche Frauen und Männer oder auch Männer und Männer sich einander spielen; am neunten von beliebigen aber ähnlichen Gegenständen; am zehnten von Solchen, die bei Liebesangelegenheiten und andern Veranlassungen sich edelmüthig oder freigebig erweisen. Den Stoff zu seinen Erzählungen nahm Boccaz aus den schon vorhandenen contes und fabliaux, aber die leichte, elegante, witzige Art, wie er ihn gestaltete, sowie die lebendige, heitere Einrahmung, worin er ihn erscheinen ließ, haben sein Decamerone zum Mittelpunct der modernen Europäischen Novellistik gemacht und selbst seine eigenen idealeren Dichtungen dagegen in Schatten gestellt. Er schrieb noch eine versificirte Novelle, das Ninfale Fiesolano, worin er die Geschichte des Africo und der Mensola vortrefflich erzählte. Der Roman Urbano ist in der Manier der größern Novellen des Decamerone behandelt. Im labirinto d'amore oder Corbaccio erzählt er, wie er, in eine sinnliche Leidenschaft verstrickt, mit Spott verschmähet, sich selbst habe morden wollen. In den 6 Büchern der Fiametta feierte er unter diesem Namen seine Geliebte. Fiametta hält darin eine Rede, die man am Besten wohl eine Elegie nennen könnte, worin sie ihr genossenes Liebesglück mit glühenden Farben schildert und seine plötzliche Zerstörung nach kurzer Dauer beklagt. (Vrgl. Fr. Schlegel, S. Werke, X, 1—36, Wien 1825.)

Italienische Novellisten.

Daß der Ehebruch, der tragische wie der komische, ein Hauptmoment der modernen Novelle ausmacht, haben wir schon früher gesehen; hierin war Boccaz nicht neu; aber die polemische Richtung gegen die Mönche wurde durch ihn der Italienischen Novelle in einem Grade eingeimpft, daß sie ein constanter Zug derselben blieb. Weil die Mönche der Weltgeistlichen unbequem waren, so hatte er an diesen einen Rückhalt. Wie nun die Italienische Lyrik an Sonetten unerschöpflich war, so auch an Novellen. Wenn eine Nation von andern abhängig wird, wenn

keine großen, gemeinsamen Interessen sie mehr bewegen, wenn sie zum bloßen Polizeistaat und zum Egoismus des bloßen Privatlebens herabsinkt, dann ist ihr die leichte, spannende, witzige, auch frivole, ja obscöne Novelle zur Unterhaltung genehm. Franco Sacchetti, ein Florentiner, 1335—1410, ein angesehener Staatsmann, schrieb Novellen, von denen 250 sich erhalten haben; Ser Giovanni, ein Florentiner, begann 1378 ein Novellenbuch: il Pecorone (der Schaafskopf); Massuccio di Salerno verfaßte um 1470 ein Novellino mit etwa funfzig Novellen; Sabadino delli Arienti, ein Bologneser um 1485 eine Sammlung: Le Porettane; Agnolo Firenzuola, ein Florentiner Abt, flocht 1548 seine Novellen seinen Ragionamenti ein; Girolamo Parabosco ahmte um dieselbe Zeit den Decamerone in seinen Diporti (Belustigungen) nach, indem er eine Venetianische Gesellschaft vorführte und in seinen 17 Novellen eine genaue Kenntniß Venedigs verräth; Giovanni Giraldi Cinthio, der 1573 zu Ferrara st., näherte sich dem Boccaz in seinen Hecatommithi overo cento novelle; Antonio Francesco Grazzini, der zu Florenz 1583 st., machte in seinen Erzählungen vorzüglich die Dummköpfe zu seinen Helden; Giovanni Francesco Straparola gab 1550 zu Venedig 74 Novellen (piacevoli notti) heraus, welche zum Theil den 81 Lateinischen Novellen des Gironimo Morlini entnommen sind, die 1520 zu Neapel erschienen; Bandello aus Tortona, der 1562 als Bischof von Agen in Frankreich starb, gab 1554 Novellen heraus, die vorzüglich auf die Französische Literatur zurückwirkten. N. Granucci, A. Mori da Ceno, Campeggi u. A. waren unbedeutender. (Dunlop, Deutsch von Liebrecht, a. a. O. 254—301. A. Keller: Italienischer Novellenschatz. Ausgewählt und übersetzt. 6 Bde. Leipzig 1851.) Die Novellensammlungen wurden die Vorrathskammern der Dramatiker.

Die romantische Pseudoepik.

Die Novelle war also die eigentliche, die sociale Epik der Italiener. Dennoch hat keine Nation ein hartnäckigeres Bestreben entwickelt, ein Epos zu machen, als die Italienische. Dies

Bestreben entsprang theils aus dem Studium Virgils, das zur Nachahmung reizte, theils aus dem künstlich forcirten Ritterthum, das an den kleinen Höfen entstand, als das Ritterthum in Frankreich und Deutschland schon seinem Verfall entgegen ging. Der Norden Italiens war republicanisch gewesen und wurde nun in eine Menge kleiner Tyrannenherrschaften zerrissen. Es trat zunächst wieder Florenz hervor. Die Mediceer bildeten hier einen glänzenden Hof. Gerade weil sie Florenz zu einem Banquierstaat machten, wollten sie in aller Pracht des Ritterthums erscheinen, gaben große Turniere, Feste u. s. w. Nächst den Mediceern war es der Hof zu Ferrara, der ein Sammelplatz der Poeten wurde. Die Romantik nun, wie sie in diesen höfischen Kreisen gepflegt ward, war eine in sich gebrochene, mit der Ironie gegen sich selbst durchdrungene, denn die Dichter waren, indem sie romantische Stoffe behandelten, wesentlich von dem antiken Ideal beseelt. Die Naivetät aber, mit welcher sie an die Lösung ihrer Aufgaben gingen, ließ den Widerspruch ihres Innern nach Außen hin weniger hervortreten. Canzonen, Sonette, Madrigale und dergl. wurden natürlich von Allen gedichtet; daneben auch Dramen nach den antiken Mustern; das Hauptstreben aber war auf das Epos gerichtet, ähnlich wie bei den alten Römern, die von Ennius bis Claudian hin nicht müde wurden, Epen zu schreiben. Je weniger natürlicher Boden dazu vorhanden war, um so größer erschien das Vermögen, sie zu erzeugen. Innerlich waren diese Kunstproducte todt, mit Ausnahme der sogenannten *schönen Stellen*, die dennoch oft nur gepriesen wurden, weil sie eine *gelungene Nachahmung* des Virgil, Lucan, Homer enthielten. Daß die Epik sich dem Karolingischen Sagenkreise näher anschloß, erklärt sich wohl aus dem Zusammenhang der Italiener mit den Franzosen zur Genüge. Hatte doch schon Boccaz Flos und Blancflos aus diesem Kreise entnommen. Was der Lateinische Turpin für die Trouvères geworden war, das wurde für die Italiener ein Roman des vierzehnten Jahrh., der am Ende des funfzehnten durch den Druck allgemein zugänglich wird: **I Reali di Francia, nel quale si contiene la generatione di tutti i re, duchi, principi e baroni di Francia &. Reali di Francia** soll heißen **Regales Franciae**, die königlichen Geschlechter Frankreichs, die

hier fabelhaft mit Konstantin dem Großen beginnen. Das Buch vereinigt gewissermaaßen die Roncevalschlacht mit den Feudalkämpfen. Andere Producte waren die alten Gedichte Buovo d'Ancona, La Spagna, Leandra é Dama Rovenzo dal Martello, die Königin Anchroja u. a. (V. Schmidt: über die Italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreise Karls d. Gr. Berlin 1820.)

Lorenzo von Medici, 1448—1494, sorgfältig unterrichtet, war selbst ein bedeutender Dichter, der auch den Volkston zu treffen wußte, wo er sich der natürlichen Gewalt seiner Affecte, wie in einigen Liedern und Sonetten, überließ. In den Stanzen: Nencia di Berberino, pries er die Schönheit eine Bäurin im naiven Toscanischen Volksdialekt. Sein Lehrgedicht l'altercazione, über den wahren Begriff des glücklichen Lebens nach Platonischen Ansichten; sein Lehrgedicht über die Falkenjagd: caccia col falcone; sein beschreibendes Ambra über die Gärten, die er auf den Inseln im Ambronefluß angelegt hatte; seine Tanzlieder: canzoni a ballo; seine moralischen Bedenken in den Capitoli; sein simposio oder gli beoni (die Trinker), eine satirische Travestie der göttlichen Komödie, u. a. Dichtungen beweisen ein fruchtbares und glückliches Talent. Sein Lehrer in der alten Literatur, Angelo Poliziano, 1454—94, verherrlichte in den 150 Stanzen seines giostro das glänzende Turnier, in welchem Giuliano von Medici 1468 siegte. Für den Mantuanischen Hof schrieb er zur Feier der Rückkehr des Cardinals Gonzaga eine in 5 Acte getheilte, mit Chören gemischte dramatisirte Ekloge, den Orfeo, den man gewöhnlich als den ersten Keim der Italienischen Oper betrachtet.

Die bestimmtere Richtung auf die Epik nahmen die drei Brüder Pulci. Luca Pulci beschrieb ebenfalls jenes Turnier und begann ein Rittergedicht Coriffo Calvaneo, von dem er 7 Bücher vollendete und worin er schon alle jene Willkür einer mit dem Stoff ironisch spielenden Phantasie zeigte, die von hier ab der Italienischen Epik eigen blieb. Luigi Pulci, 1432—1487, behandelte die Rolandssage in seinem Epos: il Morgante maggiore in 28 Gesängen schon völlig mit atheistischem Humor, verwandelte ihre Helden in Caricaturen und ließ sich den Kaiser und seine Paladine in den Ausdrücken des Flo-

rentiner Pöbels herumſchimpfen. Sein Held Morgante iſt ein burlesker Renommiſt.

In Ferrara ſchrieb gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts Cieco in 45 Geſängen ſeinen Mambriano und ſpielte darin die Geſchichte der Haimonskinder vornämlich in das Obscöne hinüber. Der Graf von Scandiano, Matteo Maria Bojardo, 1430—1494, ein vielſeitiger Dichter, begann in ſeinem Orlando inamorato zwar auch mit einem ironiſchſcherzenden Ton, ward aber weiterhin von Begeiſterung für ſeinen Gegenſtand ergriffen und verſuchte, Roland als ein poſitives Ideal aller ritterlichen Tugenden zu ſchildern, wie ſie durch die Liebe bis zu ihrer höchſten Entwicklung geſteigert werden. Er vollendete von ſeinem weitſchichtigen Werk kaum 3 Bücher, deren erſtes 20, deren zweites 30 und deren drittes 9 Geſänge enthält. Den Gegenſatz der negativen Tendenz Pulci's und der poſitiven Bojardo's löſte Ludovico Arioſto auf, 1474 zu Reggio geb. und 1533 zu Ferrara geſt. In den 46 Geſängen ſeines Orlando furioso nahm er Rolands Geſchichte gerade da auf, wo Bojardo ſie abgebrochen hatte. Durch maleriſche Darſtellung, durch feine Ironie, durch bunten Wechſel heroiſcher und lüſterner Abenteuer, durch phantaſtiſche Beſchreibungen von Zaubergärten und Prachtgebäuden, durch ſentimentale Anklänge wußte er ein muſiviſches Gemälde von ſolcher Mannigfaltigkeit und eleganten Lockerheit hervorzubringen, daß dieſe reizende Nachläſſigkeit die höchſte Bewunderung erregte und der Orlando im ſechszehnten Jahrh. über 80 Auflagen erlebte. Arioſto verfuhr als höfiſcher Dichter panegyriſch. Sein Ruggiero iſt der Cardinal Hippolyt von Eſte, der von ſeiner Geliebten, der tapfern und zärtlichen Bradamante, durch Zauberei, Mißtrauen und Hinderniſſe aller Art getrennt wird, bis ſie im letzten Geſang ſich endlich glücklich vereinigen. Das Geheimniß der lachend anmuthigen Darſtellung Arioſto's beſteht eigentlich darin, daß er die epiſche Romantik novelliſtiſch behandelt. Die Situationsmalerei iſt ſeine Stärke.

Sein Gedicht vereinte alſo die beiden Elemente, welche bei Boccaccio noch neben einander hervorgetreten und ſeitdem neben einander hergegangen waren, die romantiſche Phantaſtik und die

sociale Novellistik der wirklichen Leidenschaften der Menschen. Gegen den heitern Glanz seiner Schilderung machen die andern gleichzeitigen Anstrengungen der Italienischen Epik den Eindruck grau in grau gepinselter Bilder. Luigi Alamanni, ein Florentiner, 1495 — 1556, bearbeitete in seinem Girone il cortese die beliebte Geschichte von Giron le courtois, die wir selbst bei den Byzantinern gefunden haben, und in seiner Avarchide die Ilias in der geschmacklosen Weise, daß er die Homerische Handlung nach dem Französischen Bourges, dem alten Avaricum, verlegte, Achill in Lancelot, Agamemnon in Artus u. s. f. verwandelte. — Giorgio Trissino, 1478 zu Vicenza geb., 1550 zu Rom gest., mühete sich in den 27 Büchern seiner Italia liberata da Goti ab, die Zerstörung des Gothischen Reichs in Italien episch aufzuputzen. Man kann sich nichts denken, was dem wahren Geist des Epos widersprechender wäre, als diese matte Composition, die nicht, wie alle übrigen Italienischen Epen seit Boccaz, in der Ottave rime, sondern in reimlosen fünffüßigen Jamben, in versi sciolti, abgefaßt war. Um eine Mythologie zu haben, personificirte Trissino Gottes Eigenschaften und führte zu denselben und zu den Engeln doch noch die antiken Götter ein, die Gott nämlich als Intelligenzen in einem vom Vulcan erbaueten Palast zur Berathschlagung zusammenberuft. Damit noch nicht zufrieden, läßt er alle Sternbilder als Personen auftreten u. s. w. — Bernardo Tasso, ein Edelmann aus Bergamo, gest. 1569, versificirte den Amadis von Gallien in seinem l'Amadigi, der in 100 Gesängen über 7000 Stanzen enthält, und den Floridante in 19 Gesängen.

Aus solcher Auflösung der Epik scheidet sich, wie wir bei den Indern, bei den Griechen und Franzosen gesehen haben, die Sentimentalität in der Gestalt der Pastoralpoesie aus. Vergessen von der Welt, in einer moosigen Grotte, in einem verschwiegenen Walde, auf dem Rasen einer blumigen Wiese, einer schönen Jungfrau zu begegnen und ihre Blüthe zu genießen, das war doch am Ende die Situation, zu welcher die Romantik aus dem Labyrinth ihrer Abenteuerhetze immer wieder am Liebsten zurückkehrte, d. h. zum Naturzustande, der aber mit allem Raffinement der Gefühlscultur aufgeschmückt ward. Schon

Boccaz, der ja den ganzen Umkreis der Italieniſchen Epik beſchrieb, hatte in ſeinem Admeto auch die Schäferdichtung in Italien eingeführt. Auch Bojardo hatte Paſtoralen verfaßt. Aber die claſſiſche Ausbildung empfing der Schäferroman durch J. Sannazaro aus Neapel, 1458—1530, in ſeiner Arcadia, die aus zwölf kleinen Erzählungen in Proſa beſteht, deren jede mit einem Idyll in Verſen ſchließt. Dies Arcadien iſt ſehr oft gedruckt, noch öfter nachgeahmt, aber für uns ſind ſeine Reize verblaßt.

Die Burleske.

Die verſchwommene Breite, die abſtracte Sentimentalität und phantaſtiſche Leerheit der romantiſchen Pſeudoepik rief den Gegenſatz der burlesken Dichtung hervor, welche das komiſche Element des Italieniſchen Volkshumors zum Kunſtwerk geſtaltete, das in der comedia del arte und in vielen Novellen ſchon längſt exiſtirt hatte und das in ſeiner poſſirlichen Zerrbildnerei und luſtigen Zotenreißerei im Grunde geſunder und poetiſcher war, als ſo viele Künſteleien der Hofpoeſie, die jedoch in Luigi Pulci's Morgante die komiſche Parodie der ariſtokratiſchen Romantik ſelbſt ſchon mit vielem Behagen aufgenommen hatte.

Die Burchielleschiſche Manier der Burleske ging von San Giovanni, genannt Domenico Burchiello, einem Florentiner Barbier, aus, der 1448 ſtarb und eine Menge ſatiriſcher, durch kecke Laune belebter Sonette ſchrieb, die viel Nachahmung fanden.

Die Berneschiſche Manier bemühete ſich, der Burleske die Eleganz des Arioſtiſchen Styles zu geben. Sie ging aus von Francesco Berni aus dem Toscaniſchen, der 1536 ſt. und Bojardo's Orlando inamorato zu einem muthwilligen und witzelnden Gedicht umarbeitete.

Die Macaroniſche Manier ſtellte das Burleske in einer ſelbſt burlesken Miſchſprache dar, indem ſie das Lateiniſche mit dem Italieniſchen durch humoriſtiſche Willkür auf die lächerlichſte Weiſe vermiſchte. Als der erſte Erfinder dieſer ungeheuerlichen, wunderlichen Wortarabesken wird Tiſi degli Odaſi

aus Padua, geſt. 1488, genannt; der größte Meiſter aber in dieſem Sprachgemiſch war Teofilo Folengo, auch Merlino Coccajo genannt, 1491 im Dorf Cipada bei Mantua geboren und nach einem abenteuerlichen, zwiſchen Weltluſt und Kloſtereinſamkeit getheilten Leben 1544 geſt. In Berneſchiſcher Manier dichtete er ein komiſches Epos Orlandino, worin er die jugendlichen Heldenthaten Rolands als eines muntern Bettelbuben erzählte. Die Batrachomyomachie ahmte er in den drei Büchern ſeiner Moschea nach, worin er Macaroniſch den Mückenkrieg mit vieler Laune erzählte. In ſeinem Baldo da Cipada, einem ſatiriſchen Epos in 25 Büchern, parodirte er theilweiſe ſeinen Landsmann Virgil. Seine Idylle Zanitonella parodirte die Paſtoralpoeſie u. ſ. w. Bei allem Witz und bei aller Zierlichkeit der Sprache iſt das Macaroniſche doch eigentlich nur für Philologen recht genießbar. (Genthe: Geſchichte der Macaroniſchen Poeſie und Sammlung ihrer vorzüglichſten Denkmale. Halle 1829.). In dieſen verſchiedenen Richtungen des Burlesken traten viele Dichter auf; Mauro, Bino, Martelli, L. Beniero, Simeoni, Tanfillo, A. Firenzuolo u. a. Das volksmäßigſte Product der Burleske war die Bearbeitung des Salomon und Morolf in der Geſchichte des Bertoldo und ſeiner Fortſetzungen am Ende des ſechszehnten Jahrh. von Giulio Cesare Croce.

Die heroiſch-komiſchen Epen, welche im ſiebzehnten Jahrh. Aufſehen machten, ſind in correcten Verſen geſchrieben, ſtehen aber an poetiſcher Kraft weit unter Bertoldo und ſeiner ſaubern Sippe. So die secchia rapita: der geraubte Eimer, in 12 Geſängen, von Aleſſandro Taſſoni aus Modena, 1565—1635. So lo scherno degli Dei: die Verſammlung der Götter, nämlich des Mars und der Venus, die, von Vulcan in einem Netz eingeſponnen, dem Gelächter der übrigen Götter preisgegeben wurden, von Francesco Bracciolini von Piſtoja, der 1645 ſt.; ſo ſpäter noch S. Lippi's Malmantile racquistato, P. Minucci's Torrachione desolato u. ſ. w.

Die comedia erudita.

Die Italieniſche Epik war alſo eine ironiſche Auflöſung der ritterlichen Romantik und dieſe Auflöſung trat in der Burleske

positiv hervor. Das Kunstdrama wurde mit Recht das gelehrte Schauspiel genannt, denn es beschränkte sich gänzlich auf Nachahmung des antiken Drama's, die natürlich unfruchtbar bleiben mußte. 1470 führte die Römische Akademie einige Lustspiele des Plautus Lateinisch auf. Pomponio Leto, der 1498 st., betrieb Aufführungen beider Römischer Komiker in den Privatwohnungen Römischer Cardinäle. Poliziano's Orfeo wurde schon vorhin erwähnt. 1486 ließ der Herzog von Este an seinem Hof ein Theater erbauen, auf welchem eine Uebersetzung der Menächmen und des Amphitruo des Plautus aufgeführt wurde. Die Calandria des Cardinals Bibiena wurde 1490 zu Ehren der Herzogin Isabella von Mantua durch junge Edelleute gespielt. Ariosto führte den Vers in das Lustspiel ein. Seine Komödien: la cassaria, la lena, il negromante, gli suppositi und la scolastica, wurden auf dem Theater zu Ferrara gegeben. Der Vers des Ariosto, in welchem er seine Dramen umgearbeitet hatte, war der zwölfsylbige verso sdrucciolo oder gleitende Vers gewesen. Er war unbequem und wurde durch die versi sciolti verdrängt. Trissino's in fünffüßigen reimlosen Jamben geschriebene Tragödie Sofonisba wurde 1516 in Gegenwart des Papstes Leo X. aufgeführt. Ein Vetter dieses Papstes, ein Florentiner, Giovanni Ruccellai, 1475—1525, der in einer Nachahmung der Virgilischen Georgica mit einem Gedicht von den Bienen: le api recht glücklich gewesen war, schrieb auch zwei verfehlte Tragödien Rosmunda und Oresto. N. Machiavelli, der berühmte Florentiner Historiker, 1459 — 1527, schrieb zwei Komödien, Clizia nach der Plautinischen Casina und die Mandragola, welche letztere zwar nunmehr auch im Index der verbotenen Bücher steht, damals aber mit dem größten Beifall am päpstlichen Hof aufgeführt wurde. Der sehr merkwürdige Inhalt ist eine Satire auf die Juristen, Aerzte und Beichtväter. Ein alter Florentiner Jurist hat eine junge Frau Lucrezia geheirathet. Die Ehe bleibt kinderlos. Ein junger Mann Callimaco hört von Lucrezia's Schönheit, sieht sie und hat nun kein anderes Verlangen, als sie zu genießen. Er tritt als Arzt auf, der ein Geheimmittel zu unfehlbarer Schwängerung besitze, das freilich das erstemal den Mann tödten könne. Ligurio, ein

Schmarotzer, weiß dem alten Nicia, so heißt der Rechtsgelehrte, die Sache in Callimaco's Interesse annehmlich zu machen, einen jungen Burschen zu diesem Werk zu gebrauchen, indem er ihm beweist, daß seine Ehre nicht compromittirt werden würde, wenn man dem jungen Manne die Augen verbände und ihn so in das Haus ein- und ausführte. Daß Callimaco dieser zufällige Naturbursche sein soll, versteht sich. Um nun aber die keusche Lucrezia zu dem von ihrem eigenen Manne beschlossenen Ehebruch zu bestimmen, müssen ihre kupplerische Mutter Sostrata und ihr Beichtvater Timotheo sie bearbeiten. Timotheo handelt mit gutem Gewissen, denn die hundert Zechinen, die man ihm verspricht, gibt er seinem Kloster. Es würde ja sehr tadelnswerth sein, diesen Verdienst demselben zu entziehen. Er stellt nun der jungen Frau vor, wie doch nur der Wille sündigen könne. Da sie nun die Sünde verabscheue, so sündige sie nicht, sondern ihr Leib dulde nur etwas, das ihr selbst zuwider sei, woran sie gar keinen Theil habe. Ferner solle sie erwägen, daß durch ihre Schwängerung dem Himmel eine Seele gewonnen, daß dadurch der sehnlichste Wunsch ihres Mannes erfüllt würde, daß es zweifelhaft sei, ob der junge Mann, den sie zulasse, an dem Trank der Mandragora auch sterben werde, denn man habe Beispiele, daß auch welche leben geblieben u. dergl. a. So willigt denn Lucrezia endlich ein, der sich Callimaco nach vollbrachter That entdeckt, worauf sie einem so verwegenen und feurigen Liebhaber sich für immer ergibt. (Ein weitläufiger Auszug der Mandragora oder Mandragola nebst Uebersetzung der Scene, in welcher Sostrata und Timotheo die Lucrezia überreden, in Genthe's Handbuch der Geschichte der Italienischen Literatur, erläutert durch eine Sammlung übersetzter Musterstücke, zweite Abth., Magdeburg 1834, 238—46.). Nächst Machiavell ist hier Pietro Aretino zu nennen, 1492 zu Arezzo geboren und 1557 zu Venedig, wo er seit 1527 wohnte, gestorben. In diesem frechen Gesellen, der sich selbst il divino nannte, erreichte der Cynismus der Italienischen Poesie seine Spitze. Machiavell war auch in die Scheußlichkeiten der damaligen Casuistik eingegangen, die es verstand, mit größter Gewissenhaftigkeit gewissenlos zu sein, aber er war durchaus ernst in seiner Satire, Pietro Aretino hingegen

hatte am Ausmalen der Wollust seine Freude. Seine Sonetti lussuriosi, seine Rime, Stanze, Capitoli, Ragionamonti piacevoli, puttana errante u. s. w. sind Ausgeburten des schamlosesten Witzes. Er schrieb auch eine Tragödie Orazia, stand aber als Dichter in seinen 5 Komödien höher, so obscön dieselben auch sind. Diese Dramen: Maresealco, Cortigiano, Ipocrito, Talanta, il Filosofo, entfernen sich am weitesten von den Römischen Mustern und schildern die verderbten Sitten jener Zeit in der natürlichsten Frische des Dialogs. An Unzüchtigkeit suchte ihn L. Dolce mit seinen Komödien: Ragazza, Ruffiano, Fabricia, noch zu überbieten. Eine der spätesten Komödien dieser Gattung, die offenbar aus dem Kunstdrama in die Manier der comedia del arte überging, war der candelajo: Lichtzieher, des Philosophen G. Bruno. Er verspottete vorzüglich die Astrologie.

Tasso und Guarini.

Aus dem Gegensatz der romantischen Pseudoepik und der Burleske, aus dem Gegensatz des volksthümlichen und des gelehrten Drama's, aus dem Gegensatz der antik-plastischen und der christlich musikalischen Stimmung, arbeitete sich endlich diejenige süß melancholische Dichtergestalt Italiens hervor, die unbedingt den Florentinischen Gründern der Italienischen Poesie am Nächsten steht, Torquato Tasso, Sohn des Bernardo Tasso, geb. 1544 zu Sorrento und 1595 zu Rom kurz vor der Dichterkrönung gestorben, die ihm nach langem Leiden zu Theil werden sollte. Schon als Jüngling auf der Rechtsschule zu Padua hatte er ein Ritterepos aus dem Karolingischen Sagenkreise, Rinaldo, vollendet. Hierauf faßte er den Plan zu seiner Gerusalemme liberata in 20 Gesängen. Mit diesem Stoff ging er ganz aus der traditionellen Epik heraus. Der Willkür der Phantasie wurden objective Schranken gesetzt. Tasso studirte die Geschichte des ersten Kreuzzugs unter Gottfried von Bouillon so genau, daß er selbst die Localität Jerusalems auf das Treueste beobachtete. Die Charaktere der Handelnden waren nicht mehr fictive Ideale, sondern wirkliche Menschen, idealisirt durch die Größe ihrer Zwecke und Gesinnungen. Tasso formte sie nach der Ilias und Aeneis,

allein mit dichterischer Freiheit der Reproduction. Und so reproducirte er auch eine Menge Situationen aus Homer, Virgil und Lucan, allein bei aller formalen Uebereinstimmung nie ohne innere Erneuung durch ganz andern Gehalt. Im Religiösen feierlich, wie Dante, im Erotischen weich und schmelzend, wie Petrarca, in der Erzählung bestimmt und fest, wie Boccaz, im Abenteuerlichen kühn und zauberisch, wie Arioſto, war er einzig in dem *edelheroischen Tone*, den er mit Begeisterung anstimmte. Was den Taſſo von dem ganzen Heer der kunstspielerischen, ironischen, atheistischen, burlesken Dichter unterscheidet, war sein *Glaube an die Wahrheit der Idee*, die er besang, sein Glaube an die *göttliche Liebe*. Dieser Glaube rinnt als sein warmes Herzblut durch alle Verse seines Gedichts. — Obwohl Taſſo auch die Süßigkeit der Liebe in dem Verhältniß Rinaldo's zu Armiden, dem Seitenstück zu Virgils Aeneas und Dido, mit üppiger Farbenpracht schildert, so wird doch alle Leidenschaft bei ihm durch den ernsten Hintergrund des Kampfs für den Glauben temperirt und überläßt sich nirgends jener sybaritischen Tändelei, die wir in so vielen Producten gerade der Italienischen Poesie treffen. Taſſo geht auch als Mensch ganz in seine Kunst auf und will an ihr nicht blos ein Spiel der poetischen Virtuosität besitzen. Dabei ist er aber keineswegs fanatisch. Obwohl auch er, wie die großen Florentiner, einen Stoff ergriff, den die Romanische Epik schon vielfach behandelt hatte, so blieb er doch, wie sie, originell und hatte den richtigen Tact, seine eigenen Helden dadurch zu ehren, daß er ihre Gegner als bedeutend und als menschlich gemuthete hinstellte. Wie schön ist nicht Tancred von ihm der Chlorinde gegenüber gehalten! Welche tiefe Seele in diesem großen Dichter lebte, können wir besonders aus seinen *Sonetten* und *Canzonen* sehen, in denen sich die zarteste Empfänglichkeit, das frischeste Gestaltungsvermögen ausdrücken. Die Kritik, besonders der Akademie della crusca, verleidete ihm sein Epos und in einer falschen Gewissenhaftigkeit, die aber unendlich liebenswürdig ist, zerstörte er sein Werk, um es zu einer Gerusalemme conquistata in 24 Gesängen umzuarbeiten, eine Schlechtverbesserung, welche nur die Kritik beschäftigt hat. Auch seine Dramen, ein Lustspiel: gli intrichi d'a-

more, und ein Trauerspiel aus der Geschichte der Ostgothen: il Torrismondo, sind sehr mittelmäßig. Er schrieb das letztere, als er tiefgebeugt im Irrenhause des St. Annenklosters lebte. Allen Schmelz seiner Sprache strömte er in seinem Aminta aus. Schon Agostino Beccari, 1510—90, hatte 1554 im Palast des Herzogs von Ferrara ein pastorales Drama in 5 Acten mit Gesängen und Chören: il sacrificio, aufgeführt und den Schäfern zu größerer Abwechselung Satyre und Nymphen hinzugesellt. Tasso übertraf diese Dichtung mit seinem Aminta 1572 bei weitem. Sein Drama hat auch 5 Acte, ist jedoch in der Handlung höchst einfach. Ein Hirt Aminta rettet eine schöne Nymphe Sylvia aus der Gewalt eines lustentbrannten Satyrs. Auf der Jagd mit andern Nymphen umstreifend verwundet Sylvia einen Wolf, nimmt vor ihm die Flucht und verliert ihren blutbespritzten Schleier. Aminta wird dadurch zu dem Wahn veranlaßt, seine Geliebte sei von einem Wolf zerrissen und stürzt sich von der Spitze eines Felsens. Indessen kommt Sylvia zurück, erzählt, wie sie dem wüthenden Thier entgangen, erfährt aber nun Aminta's Tod und will ihm verzweifelnd folgen. Allein Aminta ist nicht gestorben, der Fall hat ihn nur leicht verletzt und die Liebenden vereinigen sich schließlich zum reizendsten Glücke.

Battista Guarini, 1537 zu Ferra geb. und 1612 zu Venedig gest., ahmte den Aminta in seinem Pastor fido nach, der seinen Namen von der freiwilligen Aufopferung hat, zu welcher ein Hirt Myrtill für seine Geliebte Amaryllis sich entschließt, indem nach Guarini's Fiction Diana von den Arkadischen Schäfern jährlich das Opfer eines jungen Mädchens verlangte und in diesem Jahr das Loos auf Amaryllis gefallen war. Dies bukolische Drama von mehr als 6000 Versen wurde von Guarini eine Tragikomödie genannt, weil er zu den idealischen Hauptcharakteren auch einige Caricaturen hinzumischte. Wenn wir das Ideal der Italienischen Poesie das antikromantische genannt haben, so können wir den pastor fido als die äußerste Grenze ansehen, bis zu welcher dasselbe sich fortbilden konnte. Das subjectiv romantische Pathos der glühendsten Liebe erschien hier in einfachen, großen, lebendig an den Adel der Antike erinnernden Formen. Doch ist schon ein Uebergewicht der Form

sichtbar, indem der Luxus der formalen Phantasie sich in den Gegensätzen der Gedanken und Bilder gefällt. Das Spiel mit solchen brillianten Antithesen hat man concetti genannt. Ursprünglich bezeichnet dies Wort den Gedanken überhaupt im guten Sinn; später aber wurde es ein technischer Ausdruck für das Gesuchte und Manierirte der Reflexion. Das Schäferdrama Dafne von Rinuccini aus Florenz 1594 wird wohl als Anfang der Italienischen Oper betrachtet, allein wir haben schon bemerkt, daß Polizian's Orfeo bereits dafür gelten kann.

G. Bruno und Campanella.

Neben Tasso und Guarini müssen wir hier zweier Männer erwähnen, die sonst nur in den Geschichten der Philosophie genannt zu werden pflegen, die aber auch für die Geschichte der Poesie höchst denkwürdig sind, Bruno's und Campanella's. In diesen beiden erreichte die Platonische Philosophie, wie sie von Florenz aus durch Marsilio Ficino und die Mediceer erneuet war, als Italienische ihre nationalste Vollendung. Beide Philosophen haben aber ihre Weltauffassung außer ihren philosophischen Schriften auch poetisch mit einer Innigkeit und Hoheit ausgesprochen, welche sie würdig macht, dem Dante angereihet zu werden. Ihr speculatives Pathos ist in seinem Wesen Platonisch, aber in seiner Form zugleich von einem romantischen Hauch durchdrungen. Wenn Tasso und Guarini im Inhalt romantisch, in der Form von antiker Klarheit waren, so waren Bruno und Campanella im Inhalt antik, in der Form von romantischer Beseelung. Bruno hat auch philosophische Lehrgedichte in Lateinischer Sprache gegeben, die vortrefflich sind: de triplici minimo et mensura Lbb. V und de monade, numero et figura Lbb. VIII, 1591, allein er hat auch in Italienischer Sprache gedichtet. Seine Komödie, il candelajo, 1582, haben wir schon erwähnt. Es ist aber noch zu nennen sein: Spaccio della bestia trionfante; seine Cabala del cavallo Pegaseo und seine Schrift degli eroici furore, die sämmtlich 1585 zu Paris erschienen. Die erste Schrift, die Vertreibung des triumphirenden Thiers, ist eine naturphilosophische Allegorie. Jupiter beruet,

den Himmel mit einer Schaar ärgerlicher Thiere als ebenso vieler Laster unter den Formen von 48 Sternbildern beladen zu haben, faßt den Entschluß, diese zu vertreiben und an ihre Stelle entsprechende Tugenden einzusetzen; Momus tritt als Ankläger auf. — Die Kabbalah des Pegasus und des Cilleniſchen Esels iſt eine Satire auf die gedankenloſe Frömmigkeit. Sie preiſt die Glückſeligkeit des Eſelthums. Ein Menſch Onorio erinnert ſich, urſprünglich ein Eſel geweſen, dann zum Hippogryphen geworden zu ſein, ſpäter Ariſtoteliſche Philoſophie getrieben, als Eſel aber ſich am wohlſten befunden zu haben. — Das Buch von der heroiſchen Raſerei behandelt das ähnliche Thema wie Dante's vita nuova, die Erhebung von der ſinnlichen Liebe zur himmliſchen. Es beſteht aus einer Reihe von herrlichen Sonetten und Canzonen, über welche mehre Interlocutoren ſich in Proſa erläuternd unterhalten. Zwar will Bruno ſo wenig als irgend wer ſich dem bitterſüßen Joch entziehen, das uns die göttliche Vorſehung auf den Nacken gelegt hat; zwar meint er ſo wenig kalt zu ſein, daß aller Schnee des Kaukaſus zur Kühlung ſeiner Gluth nicht ausreichen dürfe; aber er will, daß man den Frauen gebe, was der Frauen iſt, ſie liebe und ehre, jedoch als höchſten Zweck die Harmonie des ewigen Lebens im Auge und im Herzen habe. Zu ſolch göttlicher Betrachtung ladet er ein. Sie entrückt den Menſchen ſeinem gewöhnlichen Zuſtande und iſt dennoch ſein höchſtes Glück. (M. Carriere: die philoſophiſche Weltanſchauung der Reformationszeit, Stuttgart und Tübingen, 1847, 365—494, die erſte unparteiiſche Würdigung des genialſten Philoſophen der Italiener, mit zahlreich eingeſtreuten Ueberſetzungen aus ſeinen Gedichten. Seine Italieniſchen Schriften gab ein Deutſcher heraus: A. Wagner: Opere di G. Bruno. Leipz. 1830, 2 Tom.)

Bruno, ein Nolenſer von Geburt, wurde zu Rom 1600 als Ketzer verbrannt. Campanella aus Stilo in Calabrien 1568 geboren, mußte in Neapel 28 Jahr im Gefängniß zubringen, weil er den Spaniern politiſch verdächtig war; endlich für unſchuldig erklärt, ward er 1628 ſeiner Haft entlaſſen. Er ging nach Frankreich, wo er, von Richelieu unterſtützt, 1639 ſtarb. In ſeinem Kerker hat er herrliche Sonette und Canzonen gedichtet,

welche die höchsten philosophischen, ethischen und religiösen Ideen in edelster Begeisterung aussprechen. Bruno und Campanella werden oft Pantheisten genannt. Abgesehen von der Unbestimmtheit dieser Bezeichnung, muß man entschieden den Theismus als den Standpunct angeben, zu welchem sie sich erhoben und den selbst Vanini, der 1619 zu Toulouse als Atheist verbrannt wurde, in dem Hymnus ausspricht, mit welchem er sein Amphitheater schließt (übersetzt bei Carriere a. a. O. 517—19. Ueber Campanella mit zahlreichen Uebersetzungen ebenderselbe a. a. O. 522—606. Campanella nannte sich als Dichter Settimontano Squilla. Squilla heißt auch Glöckchen, bedeutet also dasselbe wie Campanella. J. C. Orelli: Poesie filosofiche di T. Campanella. Lugano 1834.)

Der Marinismus.

Mit Tasso und Guarini, Bruno und Campanella, hatte die Italienische Poesie ihre Vollendung erreicht, denn in den beiden ersten war das romantische Element mit dem antiken, in den beiden letztern das antike Element mit dem romantischen ausgeglichen. Nach ihnen versank die Poesie theils in eine oberflächliche Belletristik, theils ging sie in eine musikalische Auflösung über. Der tiefe Gehalt in den Werken eines Bruno, die himmelstürmende Sehnsucht in der Lyrik eines Campanella konnten keine Wirkung gewinnen, weil diese Philosophen, in denen sich das protestantische Princip der Selbstgewißheit regte, in Italien von der Literatur ausgeschlossen blieben und bis diesen Augenblick noch dem Auslande angehören, das ihre Schriften erneuet, studirt und bewundert. Die belletristische Epoche wurde eingeleitet durch Giambattista Marino oder Marini, 1569 zu Neapel geboren und 1625 daselbst gestorben. Er dichtete Sonette, Eklogen, Canzonen, Epithalamien, Panegyriken und Epen mit gleich formeller Virtuosität. Der Inhalt wurde gleichgültig. Alles kam auf die Form an. In seinem Epos Adonis in 20 Gesängen wurde Marino zum üppigen Maler der Wollust, in seiner Strage degli Innocenti, d. h. dem Bethlehemitischen Kindermord, zum Maler der Grausamkeit. Das Wesen der Belletristik besteht,

wie wir in der Römischen Literatur gesehen haben, vorzüglich darin, daß das Rhetorische mit dem Poetischen verwechselt und an die Stelle desselben gesetzt wird. Das Rhetorische führt, um poetisch zu erscheinen, zur Uebertreibung. Der Schwulst einer sogenannten blühenden, d. h. bilderreichen, in gesuchten Beiwörtern malenden Sprache, so wie die Antithese der Concetti wurde daher bei den Nachahmern Marini's, Achillini, Preti, Cassoni, Bruni u. A., zur Manier, gegen deren Künstelei und Unnatur sich Einzelne, wie Chiabrera und Tosti, wieder den Alten zuwandten, oder, wie Filicaja, ein Florentiner, 1642—1707, wie Frugoni, der 1768 starb, an die Stelle der erotischen Tändelei einen gediegneren, namentlich patriotischen Inhalt zu setzen suchten.

Die Oper.

Die musikalische Auflösung der Italienischen Poesie erfolgte in der Oper. Wir haben derselben schon einigemale erwähnt. Daß die wahrhafte Lyrik mit der Musik auf das Innigste zusammenhängt, hat sich uns überall gezeigt. Daß das lyrische Element des Drama's in den Gesang übergehen und diesen durch die Musik unterstützen kann, haben wir bei den Chinesen, Griechen und Römern gesehen. Das christliche Drama, da es von dem kirchlichen Cultus ausging, war von Anfang an musikalisch. Die Kunstpoesie aber ließ dies christlich romantische Drama nach und nach entweder ganz fallen, oder, wo es nicht geschah, wie in Spanien, gestaltete sie es gesanglos. Die Oper im engern Sinn, d. h. eine gesungene, von Musik begleitete dramatische Handlung, entwickelte sich von den Festspielen der Höfe aus. Sie war wesentlich auf eine Berauschung durch sinnliche Pracht angelegt. Die Täuschungen der Decorationen, die Ueberraschungen der Maschinerie, die Kostbarkeit des Kostums, sollte die Schaulust befriedigen und sehr begreiflich gesellte sich zu diesen Reizmitteln der Tanz, so daß die Geschichte der Oper und die des Ballets fast eine und dieselbe geworden sind. Der Italienische Genius, der für die Erfassung der sinnlichen Formseite so reich ausgestattet war, daß er selbst in seinen Verirrungen

noch Zeugniß davon ablegte, war zur Hervorbildung der Oper vorzüglich organisirt. Architektur, Plastik, Malerei, Orchestik, Musik verbanden sich in ihr zu einem überwältigenden Totaleffect, dessen Gewalt das recitirende Drama nunmehr ebenso herabdrückte, wie einst die Circensischen Spiele es gethan hatten. Der ganz ins Antike gerichtete Sinn der Italiener nahm die Opernstoffe aus der antiken Mythologie. Sinnig genug war es die Sage von Orpheus, dessen Musik die ganze Natur bezaubert und selbst die Schrecken des Orkus besiegt haben sollte, woran die Oper mit Polizian zuerst wieder anknüpfte. Polizians Orfeo war noch keine vollkommene Oper, die man mit Bewußtsein von andern theatralischen Gattungen abgeschieden hätte, aber er besaß schon alle Elemente der Oper auch in seiner prunkvollen Ausstattung. Rinuccini's Dafne war in der ganzen Behandlung schon eine wirkliche Oper, aber als eine pastorale durch den Stoff noch zu wenig von schäferlichen Singspielen unterschieden, wie sie schon seit den Troubèren existirt hatten. Als Rinuccini aber 1600 zur Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici seine Oper Euridice, also abermals die Orpheussage, als eine tragedia per musica dichtete und Peri sie componirte, war der Erfolg dieser Gattung entschieden. Sie wurde überall aufgeführt und Dichter und Componist ließen ihr die Ariadne folgen. Eine innere Hemmung erwuchs der Oper jedoch daraus, daß man in der Meinung, mit ihr sich dem Griechischen Drama auf das Aeußerste angenähert zu haben, ihr auch eine altclassische Musik glaubte geben zu müssen; da man nun den Vortrag der Alten doch als einen declamatorisch recitirenden sich vorstellte, so behielt auch die Musik zunächst diesen Charakter, bis Carissimi, der 1675 st., ihr aus den kirchlichen Oratorien, die der Florentiner Filippo Neri, der 1595 zu Rom st., begründet hatte, eine größere musikalische und besonders melodische Fülle zuleitete. Ferner war die Oper zunächst auf die festlichen Gelegenheiten des Hoflebens beschränkt und konnte des großen Aufwandes halber, den sie forderte, nur selten hervortreten. Aber auch dies änderte sich, seit die von Benedetto Ferrari gedichtete und von Manelli componirte Oper Andromeda 1637 zum erstenmal auf einem öffentlichen Theater zu Venedig gegeben

wurde. Sie ärntete den ungeheuersten Beifall und die Opernbühnen vermehrten sich von hier ab so schnell, daß in Venedig allein bald funfzehn existirten. Die Oper sonderte sich nun auch in die Opera seria und in die opera bussa. Die erstere nahm die tragische, die zweite die komische Richtung in sich auf. Die letztere konnte daher durch die Burleske das Element der volksthümlichen comedia del arte in sich reproduciren und es den aristokratischen Kreisen annehmlich machen. Und so kehrte die Italienische Poesie immer wieder zu ihrem altrömischen Urelemente, zur Farce, zurück.

Unwillkürlich muß man sich hierbei des großen Raums erinnern, den die Burleske in der Italienischen Poesie einnimmt. Die Burleske ist die nationale Kehrseite der idealen Formen, der Antagonismus des antik gesinnten Volkshumors gegen die romantische Vornehmheit der Kunstpoesie. Die Stimmung der Burleske drang daher auch in alle Gattungen derselben ein. Sie beschränkte sich nicht auf die comedia del arte, auf die Burchiellesche, Berneschische und Maccaronische Form, auf das sogenannte heroisch-komische Epos, sondern Luigi Pulci, Pietro Aretino, Grazzini, Dolce u. A. bewegten sich ebenfalls darin. Ja die ironische Färbung eines Stoffs nimmt oft die seltsamste Physiognomie an. So ist z. B. Fortiguerra, der sich als Dichter Carteromaco nannte, 1674—1735, berühmt als Fortsetzer des Ariosto. Nun hat derselbe in 29 Gesängen seines Ricciardetto eine fictive Geschichte von einem Karolingischen Paladin in der Ariostoschen Manier vorgetragen. Blickt man aber tiefer auf den Inhalt, so entdeckt man den sonderbaren Zweck, durch eine Satire auf den Klerus, durch eine Schilderung der Entweihung des Christenthums dasselbe zu verherrlichen und den Entschluß der Rückkehr zu seiner Wahrheit zu wecken! (Genthe, Italienische Literatur, Magdeburg I, 1832, 77, II, 515 ff.) Fortiguerra's Hauptheld, der Riese Ferracut, ist eine durchaus burleske Figur.

Wir stehen hier an der Grenze der Italienischen Poesie. Von dem baumeisterlichen Genie Dante's, von der plastischen Kraft der Florentiner überhaupt ging sie zu dem pittoresken Colorit der Lombarden, von diesem zur malerisch-musikalischen Fülle

Tasso's fort, um in der Neapolitanischen Schule der Marinisten sich noch mehr der musikalischen Weichheit und Sentimentalität zu ergeben, die in der Oper auch das Drama ergriff, welches bis dahin keinen Mittelpunct, wie in Frankreich und Spanien, hatte finden können, nunmehr aber in Venedig seine Entwicklung fixirte, wo Aretino, der größte, wenn auch in den Sitten der Libertinage, die er schilderte, verworfenste Dramatiker der Italiener gestorben war. Die Oper wurde durch Opitz nach Deutschland herübergepflanzt. An Singspielen hatte es hier nicht gefehlt, als aber Opitz 1617 zu einer Hoffeierlichkeit, zu einer fürstlichen Vermählung, Rinuccini's Dafne bearbeitete, wimmelte es sofort von theatralischen Schäferspielen und Waldkomödien. Hamburg wurde dann für die Deutsche Oper und das Deutsche Drama, was Venedig für das Italienische. Seit 1678 hatte es ein eigenes bedeutendes Opernhaus (Gervinus, Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen, Leipzig III, 1838, 467 ff.). Die Italiener aber wurden für ganz Europa die Propagandisten der Oper und des Ballets (Barthold: die geschichtlichen Persönlichkeiten in Casanova's Memoiren, Berlin 1846. I, 37—57.).

Die Italienische Poesie hat nun für die neuere Poesie die Bedeutung, dem romantischen Inhalt, dessen Hervorbringung der Französische Geist sich hatte angelegen sein lassen, diejenige antikisirende Form gegeben zu haben, die ihn erst zur universellen Ueberlieferung befähigte, wie selbst der großartigste und poetischste Moment des Mittelalters, der der Kreuzzüge, ohne Tasso nicht zur epischen Kunstform gelangt wäre. Wir treffen daher mehre Jahrhunderte hindurch bei den übrigen Europäischen Nationen überall die Italienischen Formen als die Zwischenformen zwischen dem Christlich-Germanischen und dem Griechischen Ideal. Es setzt sich in ihnen die Vermittelung fort, welche die Römisch-Lateinische Poesie schon zwischen dem Ethnicismus und dem Christenthum übernommen hatte. Diese Einwirkung dauert nun so lange, bis die Französische Nation ihr novantikes Ideal des guten Geschmacks befestigt hatte und dasselbe von den übrigen Nationen als ästhetisches Dogma nachgeahmt wurde. Allein zwischen der Herrschaft des Italienischen und der des Französischen

Ideals liegt noch die unermeßliche Einwirkung, welche der Geist der Spanischen Poesie auf Frankreich, England und Deutschland ausübte. War der Geist der Italienischen Poesie ein bis zum Atheismus heidnischer, negativer, die Romantik zersetzender, so war der der Spanischen ein bis zum Fanatismus katholischer, positiver, die Romantik bis zum höchsten Wunderbaren verklärender.

---

b) Das katholisch romantische Ideal der Spanier.

Die Spanier entwickelten die eben bezeichnete Romantik von der Vereinigung Castiliens und Aragons bis zur Thronbesteigung der Bourbonen am Anfang des achtzehnten Jahrh., mit welcher das Französische nobantike Ideal auch bei ihnen zur Herrschaft gelangte.

Im Wesen ist zwischen dieser Periode und der schon geschilderten kein Unterschied. Es ist derselbe katholisch christliche, Orientalisch tingirte Geist, den wir in beiden treffen. Der Unterschied liegt aber zunächst darin, daß dieser Geist sich seiner Eigenthümlichkeit im Gegensatz zu den Mauren und Juden in Spanien, im Gegensatz zu den Indianern Amerika's und im Gegensatz zu den Deutschen und Niederländischen Protestanten, bis zum fanatischen Stolze bewußt wird. In dieser Entgegensetzung des Gläubigen gegen den Ungläubigen, des Altchristlichen gegen den Neuchristlichen, Bekehrten, des Rechtgläubigen gegen den Häretiker, gewinnt der Ausdruck des Christlichen einen *specifisch katholischen* Charakter, wie er sonst keiner Nation eigen ist. Die Spanier sind in diesem Glaubensenthusiasmus das directe Gegentheil der frivolen, skeptischen, ironischen, atheistischen, christlich heidnischen Italiener. Das **Wunder** wird bei ihnen die Seele ihrer Weltanschauung.

Indem aber ihre Phantasie sich über die gemeine Wirklichkeit hinaus der Transcendenz der religiösen Ekstase hingibt, bleibt, wie bei den Juden, ein scharfer **Weltverstand** gegenüber stehen, der die *reale Erscheinung* vollkommen gegenständlich erfaßt und sich in einer klaren Abspiegelung derselben offenbart. Schon in den historischen Romanzen, im Conde Lucanor, in Ruiz hu-

moristischen Dichtungen, in Rueda's Dramen, haben wir denselben gefunden. Mit den Eroberungen der Spanier gewinnt dieser Verstand eine ungeheure Breite der Anschauung und eine seltene dialektische Gewandtheit, die unstreitig dadurch vorbereitet war, daß Spanier Jahrhunderte hindurch mit den Mauren und Juden gemeinsam in Salamanca, Cordova und andern Universitäten dem Studium der Aristotelischen Philosophie sich gewidmet hatten. Die Spanische Poesie hat hieraus jenes eigenthümliche syllogistische Verfahren geerbt, das wir schon in der Form der Glosse bemerklich machten. Auch die Neigung zu einem Systematisiren der Begriffe und zur grüblerischen Analyse, zur pathetischen Dialektik derselben, stammt aus dieser scholastischen Zucht und hat ihrem dramatischen Dialog jene außerordentliche Regsamkeit gegeben, die ihn so vortheilhaft auszeichnet.

Der weitere Unterschied dieser Periode liegt darin, daß sie die nationale Poesie zur classischen Form durch Vermittelung der Italienischen erhob. Zum Griechisch-Römischen Alterthum hatte der Spanische Geist jetzt keine Wahlverwandtschaft mehr, wenn er auch, gleich allen andern Europäischen Nationen, das Mythologische desselben bei sich als den symbolischen Ausdruck allgemein menschlicher Vorstellungen neben den symbolisch-allegorischen Typen der christlichen Kirche vollkommen einbürgerte, so daß die Götter des Olymps und die Heiligen des Paradieses für ihn in der That zu Einer Gesellschaft sich zusammenfanden. Seiner nationalen Kraft, die bei ihm von seiner Kirchlichkeit untrennbar war, lag die Vertiefung in die Antike zu fern. Die Italienische Poesie aber bot ihm in ihren Formen das Muster einer sinnlich klaren Schönheit und er eignete sich dieselben daher mit Begierde und mit dem größten Erfolge an, wie wir schon bei den Anfängen des Spanischen Drama's haben wahrnehmen können. Das Mittelglied für diese Assimilation war die Provençalisch-Catalonische Kunstpoesie.

War nun aber in der vorigen Periode der Volksgesang von der höfischen Dichtung noch geschieden gewesen, machte erst das Drama den Anfang ihrer Verschmelzung, so sehen wir jetzt die Kunstpoesie zugleich als die vollendetste Volkspoesie erscheinen und Madrid, der neue Mittelpunct der Monarchie, wird

auch zum Mittelpunct der Nationalpoesie. Das Spanische Nationaltheater gestaltete sich in Madrid von Cervantes ab durch eine Reihe der genialsten Dichter zu einer so großen Fülle und Schönheit, wie sie seit dem Syrakusisch-Attischen nicht dagewesen war.

Hatte sich endlich in der vorigen Periode das Tragische und Komische noch auseinander gehalten, so bildete sich nunmehr die contrastirende Vereinigung derselben in einem Grade aus, wie sie nur der Spanischen Poesie als nationaler Zug eigen ist. In Italien stand die Burleske dem Idealismus des Rittergedichts, des sentimentalen Sonetts, der Tragödie gegenüber und parodirte die Tendenz derselben. In Spanien wurde die Burleske selber idealisirt und mit dem höchsten Ernst vertraulich verknüpft, wie Ruiz zuerst in seinem schalkigen Humor versucht hatte. Die Italienische Burleske ging ins Cynische über, ging oft in Obscönität und grotesker Rusticität unter, die Spanische, so derb und verwegen sie oft war, verklärte sich durch ihren steten Zusammenhang mit dem Idealen zur bedeutungsvollen Sinnigkeit. Sancho, im Gespräch mit Don Quixote, ist ein ganz anderer, als der sich selbst überlassene Sancho.

Die Hauptmomente dieser Periode unterscheiden sich 1) als die Assimilation der Italienischen Formen; 2) als die classisch nationale Kunstpoesie des Cervantes; 3) als die Vollendung des Spanischen Theaters.

---

1) Die Assimilation der Italienischen Formen.

Das politische Verhältniß zwischen Spanien und Italien begünstigte die Einbürgerung der Italienischen Formen, die vorzüglich von Juan Boscan Almogavèr aus Barcelona ausging, der vor 1544 st. und in Granada durch den Venetianischen Gesandten A. Navagero zur Nachahmung der Italiener angeregt wurde. Ihm schloß sich sein Freund Garcilaso de la Vega an, der nach einem wechselreichen, kriegerischen Leben vor Nizza 1536 an einer Wunde starb, die er bei Erstürmung eines Thurmes empfangen. Er bearbeitete die Pastorale, diese altprovença-

lische Gattung, mit besonderm Glück, namentlich in seiner Ekloge von Salicio und Nemoroso. An Garcilaso reihete sich sein Freund Fernando de Acuña in ähnlicher Tendenz. Die Ode wurde durch Fernando de Herrera, der in hohem Alter um 1578 st., eingeführt. Er besang die Schlacht bei Lepanto. Den Horaz ahmte in seinen Oden Luis Ponce de Léon nach, zu Granada 1527 geb. und als Generalvicar der Provinz Salamanca 1591 gest. Zwei Brüder Lupercio Leonardo und Bartolomeo Leonardo de Argensola, deren ersterer 1613, der zweite 1635 st., erwarben sogar den Namen der Spanischen Horaze. Die Italienische Epik wurde in zahllosen Versuchen nachgeahmt, zu denen man den Stoff aus der Geschichte des Cid, aus der Vertreibung der Mauren, aus der Geschichte Karls V., aus der Eroberung Amerika's und aus einzelnen Ritterromanen entnahm. Diese Caroleen und Mexikaneen sind jetzt bis auf eine vergessen, die Araucana des Alonzo de Ercilla y Zuñiga, der 1533/40 zu Madrid geboren ward und an den Kämpfen gegen die Indianer von Arauco an der Küste von Chili selbst Antheil nahm. Mitten in denselben begann er sein Gedicht in Ottave rime und setzte es in Spanien bis zum 37. Gesange fort. In der Tendenz heroisch, in der Anerkennung des Feindes edel, empört gegegen das Unrecht des Eroberungskrieges, ist sein Gedicht historisch treu, aber prosaisch, ohne malerische Localfarben, statt welcher die Ausschmückungen durch stereotype Behikel des Ritterepos der trockenen Correctheit des kriegsgeschichtlichen Berichts kalt gegenüberstehen. Diego von Osorio schrieb in 33 Gesängen eine noch trocknere Fortsetzung bis zur gänzlichen Unterwerfung des Landes und Ausrottung des Kaziken. Der Schäferroman, der von Boccaz in seinem Ameto und von Sannazar in seiner Arcadia angebahnt war, mußte auch bei den Spaniern großen Anklang finden, weil sie in den Schäferspielen ihres Drama's das pastorale Element schon zu einem nationalen gemacht hatten. Durch Garcilaso's Eklogen hatte der Ausdruck bukolischer Schwärmerei bereits die Italienische Kunstform sich angeeignet. Jorge de Montemayor aus Montemor in Portugal 1520 geboren und 1561 ermordet, schrieb einen Hirtenroman Diana in 7 Büchern, worin er seine Geliebte unter dem Namen der Diana,

ſich ſelbſt unter dem des Schäfers Sireno darſtellte. Chriſtliche und antike Mythologie ſind darin ſeltſam gemiſcht. Die Heldin, in einem Kloſter erzogen, hängt in ihrem Geſchick von den Orakeln der Venus und Minerva ab. Die eingelegten Novellen von Beliſo und Arſilea, von Danteo und Duarda, von dem Abencerragen Abindarraes und der ſchönen Xarifa, ſo wie die eingeflochtenen Lieder in Italieniſchen und Altcaſtiliſchen Formen, ſind die eigentliche Seele dieſes berühmten Romans, der außerdem in ſeiner Beſchreibung von prächtigen Gärten, Schlöſſern und Bildſäulen, in ſeiner Einmiſchung von Nymphen, Räubern und einer Alles vermittelnden Dame Felicia, noch oft an die Manier der Amadisromane erinnert. Er wurde in vielen Nachahmungen copirt. Perez verſuchte ſeine Fortſetzung, die ihm jedoch nicht ſo gelang, als dem Valencianer Gil Polo die ſeinige unter dem Titel: la Diana enamorada.

Der Culteranismus.

Wir ſehen in dieſen Dichtungen die ähnliche Entwicklung wie bei den Italienern von der Lyrik durch die ritterliche Epik bis zur paſtoralen Idylle, in welcher das lyriſche Element ſich mit dem epiſch-ſentimentalen vermählte. Aber auch die Künſtelei des Marinismus ſollte nicht ausbleiben. Allerdings verſuchte Chriſtoval de Caſtillejo, der 1596 ſt., eine Reaction gegen die Herrſchaft der Italieniſchen Formen und parodirte die Beſtrebungen der Spaniſchen Petrarchiſten. Allein die Kunſtpoeſie hatte die Italieniſchen Formen ſchon zu populär gemacht. Die Dichter, welche die Caſtilianiſchen Formen geltend machen wollten, konnten ſich ſelber ihrer Einwirkung nicht entziehen und geriethen darüber völlig in's Affectirte, wie insbeſondere der in Spanien eingebürgerte Portugiſe Manuel Faria y Souſa. Das Extrem dieſer Verkünſtelung ward durch Luis Góngora de Argote begründet, der, 1561 zu Cordova geb., nach einem ziemlich kümmerlichen Leben, das ihn ſehr verſtimmt zu haben ſcheint, als Titularcapellan des Königs 1627 ſtarb. In der burlesken Satire zeichneten ſich ſeine Romanzen und Lieder durch pikante Natürlichkeit aus. Späterhin aber erfand er für die ernſte Poeſie

einen höhern Styl, den estilo culto, worin er die Sprache seltsam verzerrte, die Structur der Sätze verkrüppelte, den Sinn der Worte launisch umdeutete und den er, um ihn völlig vom gewöhnlichen Styl zu unterscheiden, mit mythologischer Gelehrsamkeit überlud. In diesem forcirten Styl schrieb er seine Einsamkeiten und seinen Polyphem. Seine Anhänger, die Culturisten, übertrieben natürlich die Uebertreibungen seines Argotismus. Von ihnen sind die Conceptisten zu unterscheiden, welche zwar die Tendenz der Gongoristen auf das Hyperoriginelle theilten, sich aber den Italienischen Formen anschlossen und die höchste Aufgabe der Poesie in die Außerordentlichkeit der Gedanken, der concetti's, setzten, welche sie mit nachlässiger Geziertheit vortrugen, wie Alonzo de Ladesma, Felix de Arteaga, der 1633 st., u. A. Eine große Menge von Dichtern, Juan de Jauregui, Francisco de Borja y Esquillache, Luis de Ulloa, Gravino, Francisco de Rioja, Manuel de Mello u. A. zeigten in ihren Liedern, Romanzen, Satiren, Elegien und kleinen Erzählungen oft viel Talent und Geschmack, ohne jedoch eine tiefere Bedeutung gewinnen zu können, so daß der Culteranismus, trotz ihrer correcten Verse und trotz der Polemik gegen ihn, noch lange fortdauerte und unter dem von Gongora nach Statius wieder erneueten Namen der Selvas: Wälder, die prosaischsten Dinge von der Welt für Poesie ausgab. So schrieb Bernardino, Graf von Rebolledo, der als Spanischer Kriegsminister in hohem Alter 1676 st., Dänische Wälder, worin er Dänemarks ganze Geographie und Geschichte in ein versificirtes Compendium brachte, auch militärische und politische Wälder, worin er die Staats- und Kriegswissenschaften in trockenen Versen abhandelte. Höher stand Estevan Manuel de Villegas, 1695–1669, der 1618 Delicias und 1620 Eroticas herausgab, die ihm den Namen des Spanischen Anakreon erwarben. Er übersetzte die Gedichte des Anakreon und ahmte sie in ihrem Metrum bald ohne Reim, bald mit Einmischung von Reim und Assonanzen, in anmuthiger Sprache nach.

Der Roman el gusto picaresco.

Die wahre Reaction gegen den abſtracten Idealismus der ſentimentalen Lyrik der Petrarchiſten, des romantiſchen Ausputzes der Geſchichte durch die Epiker, der fictiven Naturwelt der Idylle, der Wundergeſchichten der Amadisritter, der Sprachverſchnörkelung der Culturiſten, war der Realismus des ſocialen Romans, der in Spanien eine ſehr eigenthümliche folgenreiche Geſtalt annahm. Allerdings enthielt die Novelle bereits eine vielſeitige Auffaſſung des ſocialen Lebens, allein wie wir bei Boccaz bemerkten, in einer gleichſam kosmopolitiſchen Allgemeinheit, die von dem Charakteriſtiſchen der Localität und Nationalität abſtrahirt und die Novelle zur Wanderung durch alle Völker befähigt. Der Spaniſche Socialroman ergriff aber gerade das locale und nationale Moment. Er wurde zur objectiven Sittenſchilderung. Die Form, welche ihm von ſeinem Begründer aufgeprägt wurde, war jedoch eine ſolche, die noch eine Menge einzelner, unter ſich wenig oder gar nicht zuſammenhängender novelliſtiſchen Vorgänge durch einen biographiſchen Faden äußerlich verknüpfte und das Subject dieſer Biographie wurdr ein picaro d. h. ein Spitzbube, Landſtreicher, woher die ganze Gattung den Namen der Romane im pikaresken Geſchmack empfangen hat. In dieſer Wahl des Helden beurkundet ſich ein ſehr merkwürdiges Symptom, die Richtung der Poeſie auf die Darſtellung der ſittlichen Corruption, die wir bei den Römern im Petronius und im Apulejus zuerſt als Roman antrafen. Die Novelle und das Drama ſchildern auch unſittliche Zuſtände, ſittlich bedenkliche Verwicklungen, allein eine ſolche Analyſe der Corruption, eine ſolch objective Schilderung der Eigenheiten der untern Volksſchichten, des Verfalls und der Lächerlichkeiten der höhern Stände, eine ſolche Phänomenologie der Uebergangsgeſtalten aus den plebejen Regionen zu den ariſtokratiſchen und umgekehrt, hatte noch nicht exiſtirt. In der Deutſchen Poeſie wäre Gärtners Meier Helmbrecht der Anfang einer ſolchen ſocialen Dichtung geworden, wenn nicht die Zerfahrenheit der Deutſchen conſequente Ausbildungen ſo unendlich erſchwerte und viele Keime ſofort wieder vertrocknen ließe. Im Gegenſatz zum Ritter wurde alſo

der Lump zum Gegenstande der Dichtung, der Lump, wie er durch eine Reihe höchst mannigfaltiger Situationen endlich doch emporkommt, oder der Hildalgo, wie er, schon verarmt, gänzlich zum Strolch und Lumpen herunterſinkt. Die Kunſt der genrebildlichen Malerei und der Komik wurde das Reizmittel, das Intereſſante der Situation noch zu verſtärken. Das Gefährliche bei dieſer Gattung, die einen ſo unüberſehlichen Umfang in der modernen Literatur gewonnen hat, liegt in der Abweſenheit aller Idee und in einem gewiſſen Wohlgefallen an der Schelmerei, die aber nicht ſelten über die Grenzen erlaubter Liſt hinausgeht und gelegentlich zum wirklichen Verbrechen wird. Diebſtahl z. B. gilt in dieſen Romanen für etwas höchſt Unſchuldiges. Ihr Begründer war ein Staatsmann, Diego Hurtado de Mendoza aus Granada, der 1575 ſtarb. Noch auf der Univerſität zu Salamanca ſchrieb er ſeinen Lazarillo de Tormes, der 1536 zum erſten Mal erſchien und deſſen Inhalt wir kurz angeben wollen, da es bei allen Gattungen wichtig iſt, ſich von ihrem erſten Auftreten eine richtige Vorſtellung zu machen. Lazarillo erzählt ſeine Geſchichte ſelbſt mit vieler Laune und ſatiriſchen Schärfe.

Lazarillo iſt ein unglückliches Kind, der Sohn eines Müllers, geboren im Flußbett des Tormes. Die Geliebte eines Negers zieht ihn auf und gibt ihn einem blinden Bettler zum Führer, den er bald um das Geld und die Lebensmittel zu betrügen lernt, welche mitleidige Seelen ihm ſchenken. Hierauf begibt er ſich in den Dienſt eines Geiſtlichen, der ſeine Lebensmittel in einem Kaſten verſchloſſen und ihn äußerſt knapp hält, ſo daß er, vom wüthendſten Hunger gepeinigt, tauſend Kunſtgriffe anwenden muß, einige Brotkrumen zu erhaſchen. Er verläßt den Abt und begibt ſich zu einem adelſtolzen, altcaſtiliſchen Hidalgo, der, ſeinen Zwickelbart ſtreichend und mit dem Degen klirrend, auf den Promenaden und in den Kirchen einherſtolzirt. Aber die Stunde, ſich zu Tiſch zu ſetzen, erſcheint nimmermehr und er ſelbſt muß am Ende ſeinen Herrn mit dem Brode ſpeiſen, das er auf den Straßen bettelt. Hierauf tritt er als Lakei in die Dienſte von ſieben Bürgerfrauen zugleich, denn die Frau des Bäckers, Schuſters, Schneiders, Maurers würden ſich ſchämen,

über die Straße und in die Messe zu gehen, ohne einen Bedienten zu haben, der ihnen, einen Degen an der Seite, ehrerbietig nachträte und da keine im Stande ist, ihn allein zu bezahlen, so richten sie sich so ein, daß er nach einander den Dienst bei jeder verrichten kann. Endlich kommt er zu einem Erzpriester, mit dessen Aufwärterin er sich verheirathet. (Lazarillo, Deutsch von Keil, Gotha 1810.)

Mendoza's Lazarillo wurde, mit einer Fortsetzung von H. de Luna, in alle Europäische Sprachen übersetzt und in wie außer Spanien unendlich oft nachgeahmt. Die berühmteste der Spanischen Nachbildungen war die von Matteo Aleman in seinem Don Guzman de Alfarache, der 1599 erschien, schon eine große Menge novellistischer Episoden enthielt und nicht mehr nur bei Prellereien stehen blieb, sondern schon zu Diebstählen und zum Verkehr mit Freudenmädchen u. s. w. fortging. — Als ein Seitenstück dazu erschien 1605 die Picara Justina vom Pater Antonio Perez oder vom Licentiaten L. de Ubeda. Sie ist die Tochter eines Gastwirthes, der sie frühzeitig in die Kunst, Reisende zu betrügen, einweiht. Nach seinem Tode setzt sie ihre Gaunereien in verschiedenen Formen fort.

Francisco de Quévédo Villegas vollendete den picaresken Roman in seinem Leben des großen Schelmen: la vida del gran Tacaño. Quévédo wurde 1580 zu Madrid geboren. Ein vielseitig gebildeter Mann, sogar Doctor der Theologie, mußte er eines Duells wegen nach Italien fliehen. Der Herzog von Osfuna, Vicekönig von Neapel, bewirkte seine Begnadigung. Nach dem Sturz dieses Gönners verdächtigt, schmachtete er von 1620 drei Jahr im Gefängniß. Es ergab sich endlich seine Unschuld. 1641 ward er in Madrid, weil er ein Pasquill verfertigt haben sollte, wieder gefangen gesetzt und mit unmenschlicher Härte behandelt. Seine Unschuld ergab sich auch hier, aber die Kerkerluft hatte seine Gesundheit vernichtet; seine Anhänglichkeit an das Leben war durch den frühen Tod einer geliebten Gattin gebrochen und er starb bald darauf 1645 auf seinem Landgut La Torre. Unter dem Namen des Baccalaureus de la Torre gab er eine Menge Gedichte heraus. Die Bilderjagd und kostbare Diction der Culturisten parodirte er in komischen Liedern

und Romanzen, von denen er viele, die er Xacaras benannte, in der Gaunersprache der Spanischen Zigeuner abfaßte. Den Italienern ahmte er sehr glücklich burleske Sonette, dem Juvenal Satiren nach. Seine Rathschläge an die Liebhaber der gebildeten Sprache zogen die Gongoristen durch. Sein Briefwechsel des Chevalier de la Tenaza lehrte alle Manieren, einen Dienst, ein Geschenk oder Darlehen, das man von ihm verlangt, abzuschlagen. Solche und ähnliche Schriften hat Quevédo mit Witz, Laune und tiefer Kenntniß des Lebens viele herausgegeben. Von seinen Satiren haben die Sueños: Träume, den größten Ruf erworben. Er erblickt darin einen vom Teufel besessenen Alguazil, den Tod, das letzte Gericht, die verliebten Narren, das Innere der Welt und die Hölle und verfolgt am Unerbittlichsten die Justiz und die Schneider. Sein Gran Tacaño: Vida del Buscon llamado Don Pablos, schließt sich der Form nach im Wesentlichen an Mendoza's Lazarillo an und erzählt das Leben des Pablos, des Sohnes eines Barbierers, der zuerst einen Studenten zu Alcalá bedient, was dem Dichter Gelegenheit gibt, eine Sittenschilderung dieser Universität zu entwerfen. Hierauf wird Pablos in Madrid Mitglied einer Genossenschaft von Industrierittern, die mit den armseligsten Mitteln ihrem Elende die Form vornehmen Anstandes zu erhalten suchen. Zuletzt geräth er in eine Spitzbubenbande und sieht sich in Folge seiner Theilnahme eines Angriffs auf die Häscher zur Flucht nach Westindien genöthigt.

Wenn Quevédo den einfachen Gang der Erzählung Mendoza's beibehielt, so ging Vicente de Espinel wieder in Aleman's Manier der novellistischen Episodik über. Er war Capellan am Hospital der Stadt Rondo und schrieb den sehr beliebten Roman el gusto picaresco: Vida y Hechos del Escudero, Marcos de Obregon, der 1618 erschien. (Deutsch mit einer Einleitung von L. Tieck, Breslau 1827, 2 Bde.)

---

2) Cervantes.

Cervantes ist in der Spanischen Poesie der große, einzige Mittelpunct, der zu allen Richtungen derselben ein productives

Verhältniß hat und doch nur mit sich selber verglichen werden kann, weil er eigentlich den Geist seiner Nation überragte. Cervantes war ein ächter Spanier, allein der Geist der Kritik, der in ihm lebte, der reformatorische Drang, der ihn beseelte, waren seiner Nation fremd. Hierin stand er einsam, aber eben hierin begründete sich die Universalität seiner Weltanschauung, die rationelle Freiheit seines Urtheils, die Humanität seiner Dichtung. Wie andere Spanische Dichter, kämpfte auch er ritterlich gegen die Ungläubigen, wurde aber nicht, wie andere, wie noch Lope de Vega und Calderon, Geistlicher. Miguel Cervantes de Saavedra wurde 1547 zu Alcala de Henares geboren. In Madrid gebildet, dichtete er frühzeitig Sonette und Romanzen und einen Schäferroman: la Filena, der wieder untergegangen ist. Um ein Auskommen verlegen, ging er nach Rom, wo er dem Cardinal Aquaviva kurze Zeit als Kämmerer diente. 1570 wurde er Soldat, verlor in der Schlacht bei Lepanto gegen die Türken die linke Hand und ein Stück vom linken Arm, lag dann einige Jahre zu Neapel in Garnison, ward, als er 1575 nach Spanien zurückkehren wollte, von dem Algierischen Piraten Mami gefangen und sechstehalb Jahr als Sclav in dessen Diensten zurückgehalten, bis er 1580 losgekauft ward, 1581 nach Spanien zurückkam. Hier gab er 1584 seinen Schäferroman Galathea in 6 Büchern heraus. Die einfache Hauptgeschichte unterbrach er mit einer Menge von Episoden, deren Verwicklungen aufzulösen er die Lust verloren zu haben scheint, denn der Roman blieb unvollendet. Er vermählte sich nun, nachdem er noch den Feldzug gegen Portugal und die Azorischen Inseln mitgemacht, mit Donna Catalina Palacios de Salazar aus einer vornehmen Familie und fing an, für das Theater zu arbeiten. Von diesen zwanzig bis dreißig Dramen haben sich jedoch nur zwei erhalten. Das eine: el trato de Argel: die Lebensweise zu Algier, ist eine rührende Schilderung seiner eigenen Erfahrungen in der Sclaverei, unvollkommen in der Anlage, ohne tieferen Zusammenhang der einzelnen Situationen, aber meisterhaft als Sittengemälde. Das andere dagegen: Numancia, zeigt einen außerordentlichen Fortschritt und steht ganz auf der Höhe der Tragödie. Das heroische Thun und Leiden eines

Volkes wird darin mit nationaler Begeisterung verherrlicht; die Römer erscheinen als die Werkzeuge des Schicksals; die allegorischen Personen der Hispania, des Duero, der Fama, des Kriegs, des Hungers und des Todes nehmen die Stelle des Chors der Griechischen Tragödien ein. Der Idealität der antiken Tragödie, wie sie bei Aeschylos erscheint, kommt Cervantes durch die Einfachheit der Handlung und durch die furchtbaren Grazien der schrecklichsten, aber zugleich erhabensten Empfindungen hier so nahe, wie kein Anderer. Scenen, wie die Todtenbeschwörung des Marquino, sind ganz antik gedacht. Die Romantik wurde durch die Liebe zwischen Morandro und Lira vertreten. (Deutsch von R. O. Spazier, Zwickau 1829.). Der ungemessene Beifall, den Lope de Vega um diese Zeit erlangte, scheint Cervantes vom Theater verscheucht zu haben und er gab 1605 den ersten Theil der: Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha heraus. Anfänglich fand er wenig Eingang. Die Neugier beschäftigte sich nur mit Enträthselung der persönlichen Satire, die man darin versteckt glaubte. Cervantes selber nährte dieselbe durch eine anonyme Flugschrift el buscapie: der Schwärmer. Von dieser Aeußerlichkeit des Interesses kam man jedoch bald zur Anerkennung des wahren poetischen Werthes in und außer Spanien. Nachdem Cervantes erst in Sevilla, dann in Valladolid gelebt hatte, brachte er die letzten Jahre in Madrid zu, wo ihn der Graf von Lemos und der Erzbischof von Toledo großmüthig unterstützten. 1613 gab er die novelas exemplares: die lehrreichen Erzählungen heraus. Die Italienische Novelle war durch einen Buchhändler Timoneda eingeführt, der seine Nachahmungen aber noch patrañas: Mährchen nannte. Cervantes sprach das Bewußtsein aus, die ersten Spanischen Novellen gegeben zu haben, weil er ihren Stoff aus dem Spanischen Volksleben entnahm. Er führt uns den wahnsinnigen Licentiaten Vidriera vor, der von Glas zu sein glaubte und dem Volk zu Madrid, wenn er auf der Straße von ihm umdrängt ward, spitzige Antworten gab; den eifersüchtigen Estremaurer; das Wirthshausleben in der adligen Dienstmagd; die Zigeunerin Gitanella Preciosa; Diebe und Bettler, wie Rinconete und Cortadillo; Türkische Christensclaven im frei-

gebigen Liebhaber u. s. w. Im weitern Unterschied von den Italienischen Novellen sprach er aber auch das Bewußtsein aus, überall der Sittlichkeit gehuldigt zu haben. — Unterdessen hatte ein Aragonese unter dem angenommenen Namen des Licentiaten A. Fernandez de Avellaneda aus Tordesillas nicht nur eine Fortsetzung des Don Quixote gegeben, die dem des Cervantes sehr nachstand, sondern er hatte ihm auch seine Armuth, sein Alter und selbst seine ehrenvolle Verstümmelung vorgeworfen. Diese pseudonyme Rivalität bewog Cervantes, 1615 den zweiten Theil seines Romans herauszugeben. In seinem Viage del Parnaso geißelte er in Terzinen die Spanischen Dichterlinge. Es regnet darin einmal Dichter aus schönen Wolken; durch einen Sturm sucht Neptun sie in den Abgrund des Meeres zu stürzen; Venus aber verwandelt sie in Flaschenkürbisse und Schläuche, so daß sie nicht untergehen können und immer auf der Oberfläche schwimmen. Im vierten Capitolo führt Mercur die Dichter zum Apoll in einen prächtigen Garten des Parnasse's. Apoll weis't jedem den seinen Verdiensten gebührenden Sitz an; nur Cervantes bleibt stehen und zählt umsonst die von ihm verfaßten Werke auf. Apoll gibt ihm den Rath, seinen Mantel zusammenzulegen und sich darauf zu setzen. Doch er ist so arm, daß er keinen hat und trotz seines Alters und seiner Verdienste stehen bleiben muß. — Hierauf gab er noch 8 Dramen und 8 Entremeses heraus, welche letztere durch ihre Komik sich auszeichneten, während die erstern unbeachtet blieben, da er mit ihnen vergeblich sich dem herrschenden Geschmack anzubequemen suchte. Unter ihnen ist el Rufian dichoso eine der ausschweifendsten Comedias de Santos. Sie führt einen Sevillanischen Taugenichts und Raufbold vor, der zuletzt als Wunderthäter und Heiliger in Mexiko stirbt. Höchst eigenthümlich ist Pedro de Urmales, eine Art von dramatisirtem Schelmenroman, eine Galerie komischer Situationen aus dem Volksleben mit einer unverkennbaren Persiflage des Aberglaubens. Von den Entremeses sind das del retablo de las maravillas: das Wundertheater, und la Cueva de Salamanca voll lustiger Schelmerei kleine Meisterstücke. (A. F. v. Schack: Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien, Berlin 1845, I, 351—365.) — Cervantes letztes Werk waren die: Trabajos

de Persiles y Sigismunda, eine Nachahmung von Heliodor's Aethiopischen Geschichten des Theagenes und der Chariklea. Persiles, der zweite Sohn des Königs von Island, liebt Sigismunda, die Tochter der Königin von Friesland, welche seinem ältern Bruder Maximin verlobt war, dessen wilde und rohe Sitten das Herz der schönsten, sanftesten und vollkommensten Frau zu fesseln nicht im Stande waren. Beide entfliehen, mit einander nach Rom zu wallfahrten, damit der Papst Sigismunden ihrer ersten Verpflichtung entbinde. Persiles nimmt den Namen Auristela an. Sie geben sich für Bruder und Schwester aus und ihre Geburt wie ihr Verhältniß wird dem Leser erst am Ende des Werkes entschleiert. Während ihrer Wallfahrt durchziehen sie den ganzen Norden und Süden, gefangen und wieder gefangen von den Wilden, auf dem Punct, gebraten und gegessen zu werden, Schiffbruch auf Schiffbruch erleidend, zwanzigmal getrennt und zwanzigmal wieder vereinigt, das Ziel von Meuchelmorden, Vergiftungen und Bezauberungen, das Herz Aller gewinnend, welche sie sehen, und größere Gefahr laufend durch die Liebe, die sie einflößen, als der Haß gegen sie aufregen könnte. Aber die Entführer, die sich ihren Besitz streitig machen, tödten sich in ihrer Erbitterung gegenseitig. Die sich immer gleiche wahrhaft jungfräuliche Leidenschaft der beiden Liebenden zu einander, ihre zarte Scheu, ohne Auctorität der Kirche ihrem glühenden Gefühl Raum zu geben, ihre Sehnsucht nach dem erlösenden Rom und um sie herum der schnellste Wechsel der Umgebung, der Personen und Leidenschaften, lassen diesen Roman als den Gegensatz des Don Quixote erscheinen, denn wenn dieser als der Wahnsinnige sich darstellt, mit welchem die Andern als die sogenannten Vernünftigen ihr Spiel treiben, so sind Persiles und Sigismunda die Vernünftigen, indessen die wirkliche Welt um sie herum überall von dem Wahnsinn der Begierden und Leidenschaften bis zur frazzenhaften Tollheit zerrissen erscheint. Cervantes starb 1616.

Das Hauptwerk dieses größten Spanischen Dichters wird immer sein Don Quixote bleiben. Zunächst hat derselbe die Bedeutung der ironischen Auflösung des Ritterideals, welches die Amadisromane noch positiv festzuhalten strebten. Don

Quixote, dessen subjective Begeisterung für das ritterliche Ideal vollkommen ächt ist, geräth bei der versuchten Realisirung desselben in lauter Widersprüche. Statt auf Castelle trifft er auf Kneipen, statt auf Zauberer auf Polizeibeamte, statt auf unschuldig Bedrängte auf Galeerensclaven, statt auf Riesen auf Windmühlen, statt auf Hülfesuchende Jungfrauen auf Courtisanen, und statt eines ätherischen Wesens vergöttert er die Bauernstrunze von Toboso. Seine hochherzigen Unternehmungen beenden sich gewöhnlich mit einer Tracht Prügel. Zweitens hat nun aber Cervantes eine neue Romanform dadurch erschaffen, daß er dem phantastischen Idealismus des edlen Ritters den mutterwitzigen Realismus seines Dieners, des Bauern Sancho Pansa, gegenübergestellt hat; ein Verhältniß, das in dem Verhältniß von Salomo und Morolf zuerst aufdämmerte. Bedenkt man, wie selten die großen, fundamentalen Erfindungen sind, so bleibt der Griff dieser Contrastirung von Phantasie und Verstand, Poesie und Prosa, Schwärmerei und Kritik, Idealität und Realität, eine unsterbliche That. Sie war allerdings, wie wir oben sahen, in der ganzen Spanischen Weltanschauung nicht nur, sondern in dem ganzen Ideal der Freiheit angelegt, welches sich die Schönheit sowohl als die Weisheit unterordnet. Aber Cervantes hat jenen Gegensatz nicht nur, wie das Spanische Drama es thut, contrastirt, sondern er hat ihn auch in der Unauflöslichkeit seiner Extreme nachgewiesen. Beide Richtungen, die ideale wie die reale, sind der wahrhaften Freiheit gleich nothwendig. Don Quixote kann daher über ideale Gegenstände, z. B. den Krieg, auf das Vernünftigste und Herrlichste sprechen, und Sancho Pansa, der sinnliche, nüchterne, schlaue Bauer, kann an die wunderbarsten Dinge glauben. Hieraus entspringt jene feine Ironie, in welcher Cervantes nur Shakespeare neben sich hat. In dieser Ironie erhebt sich Cervantes über den Horizont des katholisch-romantischen Ideals und verklärt die satirische Bitterkeit, welche dem Quevédo das Leben vertrübte, zu humoristischer Anmuth. Endlich drittens blieb aber Cervantes auch nicht bei dieser Ironie stehen, den Don Quixote als eine gespenstische Gestalt mit der lebendigen Wirklichkeit zu contrastiren, sondern er ging weiter bis zu einer selbst positiven Dar-

stellung der modernen Romantik, worin er die Elemente des Schäfer- und Schelmenromans durch eine tiefere Entfaltung des Tragischen und Komischen auf eine höhere Stufe emporhob. Dies vorzüglich ist die Bedeutung der Novellen von der Schäferin Marcella, von Cardenio, vom Gefangenen und vom unverschämten Neugierigen, die fast die Hälfte des Ganzen einnehmen.

3) Das Spanische Theater.

Cervantes nimmt bei den Spaniern eine centrale Stellung ein, wie Tasso bei den Chinesen, Kalidasa bei den Indern, Firdusi bei den Persern, Virgil bei den Römern, Chrestien de Troyes bei den Nordfranzosen, Tasso bei den Italienern, denn in ihm vollendete sich die classische Kunstpoesie. Im Drama hat er allerdings nicht den Ruhm, wie auf dem Gebiet der Novelle und des Romans, erlangt, allein er gehört nichts desto weniger zu den Dichtern, welche es aus dem elementaren Zustande, in dem wir es verlassen haben, zur pathologischen Charakteristik fortbildeten, die immer der völligen Idealität vorangehen muß. Juan de Cueva aus Sevilla 1550 geb. war einer der ausgezeichnetsten Dichter, welche den pathetischen Ausdruck hervorarbeiteten. Die Einheit seiner Dramen ist noch so mangelhaft, daß sie oft an Planlosigkeit grenzt, aber sein Ausdruck ist feurig und glänzend. Von seinen Komödien ist el Infamador bemerkenswerth, weil der Held derselben, Leucino, die erste Formation des Don Juancharakters ist, der später von Tirso de Molina in seinem Burlador de Sevilla fixirt wurde. Der persönlich liebenswürdige Charakter des Don Juan ist ein dem katholisch romantischen Ideal wesentlicher. Er ist die sinnlich genußsüchtige, frivole Ritterlichkeit, welche allen sittlichen und religiösen Mächten bis zur übermüthigen, glaubenslosen Herausforderung der Geisterwelt spottet, aber zuletzt, nachdem sie noch die ihr gebotene Versöhnung von sich gestoßen, in ihrem Untergang die Wahrheit des Glaubens und die Schrecken des göttlichen Gerichts erfahren muß. Cueva hatte auch schon ein vollkommenes Bewußtsein über den Unterschied des Spanischen Drama's vom antiken und sprach dasselbe in seiner Schrift exemplar poëtico aus. Rey de Artieda, 1549 —

1613, schloß sich ihm an, strebte aber schon nach mehr Regelmäßigkeit. Neben ihm wirkte Christóval de Virues, der 1610 als Hauptmann starb und auch die Schlacht bei Lepanto mitgemacht hatte. Die Eintheilung der Stücke in Tagewerke: jornadas, wird gewöhnlich ihm zugeschrieben, allein Cueva spricht schon von derselben als einer Einrichtung, die man ihm als eine Neuerung vorwerfe (v. Schack a. a. O. I, 279.). Auch dem Naharro wird sie schon zuertheilt und Cervantes schreibt sie sich selbst zu. Virues scheint sich den Seneca zum Muster genommen zu haben. Er hat das declamatorische Pathos der Tragödie des Schreckens, wie wir die Seneca'sche genannt haben, bis zum grausenhaften Schwulst getrieben. Von seinen Dramen, la gran Semiramis, la cruel Casandra, Dido, ist besonders sein Attilla furioso ein Aeußerstes von Greueln und bombastischen Phrasen. In Vergleich nun zu solchen Erscheinungen erkennt man recht das höhere Verdienst des Cervantes. Virues schloß die Komik von seinen Trauerspielen aus, was aber den Spaniern nicht zusagte.

Spanische Dramaturgie.

In dieser Epoche nun bildete sich die eigenthümliche Gestalt des Spanischen Theaters zu einem vollkommenen System aus. Wir haben so eben schon Cueva's Poetik erwähnt. A. Lopez Pinciano besprach in Briefform die Aristotelischen Regeln in seiner: Philosophia antigua poëtica, Madrid 1596. Lope de Vega schrieb eine Dramaturgie: Arte nuovo de hacer comedias, worin er ausdrücklich sich dahin erklärte, daß er den antiken Mustern deshalb nicht folgen könne, weil der Nationalgeschmack einmal etwas Anderes wolle.

Das Spanische Theater benamste alle Dramen mit dem unbestimmten Ausdruck Comedia, der keineswegs nur ein Lustspiel bezeichnen sollte. Jede Komödie wurde in jornadas, erst in 4, später in 3 eingetheilt. Die Sprache war durchaus metrisch; der gewöhnliche Dialog in Redondilien, die bald quatrainweis mit einander umfassenden Reimen, bald in zehnzeiligen Strophen, bald mit bloßen Assonanzen in jedem zweiten Verse gereimt, immer aber in lyrischer Bewegung sind. Neben dem trochäischen Vers,

mit welchem einſt auch das Griechiſche Drama ſeinen Anfang gemacht hatte, kommt zuweilen der fünffüßige reimloſe Jambus, der verso suelto vor. Erhebt ſich die Sprache, ſoll ihr Ton Würde und Großartigkeit ausdrücken, ſo treten die Italieniſchen Formen der Terzine, der Ottaverime und die Structur der Canzone ein. Versos de arte mayor: daktyliſche Verſe, ſind ſelten, allein alle Formen der volksthümlichen Lyrik werden angewendet. Ueberläßt ſich Jemand einer grübleriſchen Analyſe ſeiner Empfindung, ſo tritt das Sonett ein.

Der Komödie geht ein Prolog in Verſen, die Loa d. h. Lobgedicht, bald monologiſch, bald dialogiſch, vorher, worin der Zuhörer auf den Gegenſtand des Drama's vorbereitet wird.

Zwiſchen der Loa und dem Stück, wenn es ein Auto iſt, oder, wenn es eine Komödie im engern Sinne iſt, zwiſchen den jornadas derſelben, werden die Entremeses, bald in Verſen, bald in Proſa, aufgeführt. Dieſe Intermezzo's ſind kleine Poſſen, wie Rueda ſie zuerſt in ſeinen pasos geſchaffen hatte. Den Namen Entremes führte Timoneda ein. Andere Bezeichnungen ſind saynetes, mogiganzas, zarzuelas, tonadillas und follas. Sie wurden auch von Liedern durchbrochen und oft mit Tanz beſchloſſen.

Für die Dramen ſelbſt iſt die einzig haltbare weil aus dem Weſen des katholiſchen Glaubens entſpringende Unterſcheidung in weltliche und geiſtliche, ohne daß mit derſelben in dem Innern der dramatiſchen Oekonomie die geringſte Differenz verbunden wäre. Die Spanier nannten das weltliche Drama die comedia humana und ſonderten ſie nach ganz äußerlichen Geſichtspuncten in heroiſche, hiſtoriſche und mythologiſche Stücke und in Mantel- und Degenſtücke: comedias di capa y espada. Von den letztern hob man noch die comedias de figuron heraus, in denen ein Induſtrieritter oder eine ähnliche Caricatur den Mittelpunct ausmacht. Burlesca hieß eine Komödie, die einen pathetiſchen Gegenſtand mit cyniſchem Humor parodirte.

Das geiſtliche Drama zerfiel in die vidas de Santos und in die Autos, d. h. Acte. Jene waren die dramatiſche Darſtellung der Legende des Heiligen, daher oft von biographi-

ſchem Zuſchnitt. Es kam bei ihnen darauf an, die Wunder des Heiligen nach der Tradition vorzuführen, was ihnen bald die Richtung auf theatraliſchem Pomp gab. Dieſe, die Autos, waren ſelten in Jornadas eingetheilt und behandelten bibliſche und dogmatiſche Stoffe, deren Darſtellung ohne Symbolik und ohne allegoriſche Perſonen unmöglich war. Es waren die alten Myſterien und Moralitäten. Man unterſchied ſie äußerlich in die autos al nacimiento, d. h. Autos zur Feier der Geburt Chriſti um Weihnachten, und in autos sacramentales, d. h. Autos zur Feier des Frohnleichnamfeſtes. Die Autos wurden nicht in den Theatern, ſondern öffentlich auf Brettergerüſten in den Straßen geſpielt.

Noch andere Bezeichnungen ſind völlig äußerlich. Man nannte z. B. comedias de teatro, de cuerpo oder de ruido ſolche, die einen großen theatraliſchen Aufwand, Maſchinen und dergl. erforderten; dies konnte aber eben ſowohl ein weltliches als ein geiſtliches Drama ſein. Comedia de fiesta hieß ein Stück, das zur Verherrlichung von Hoffeierlichkeiten beſtimmt war, ſeinem Inhalt nach aber jeder beſondern Richtung angehören konnte.

Will man auf eine Vergleichung ſich einlaſſen, ſo ſpringt in die Augen, daß das Spaniſche Theater mit keinem andern ſo viel Aehnlichkeit, als mit dem Indiſchen hat und daß die Kategorien, die wir in der Indiſchen Dramaturgie kennen gelernt haben, ſogar in den beſondern Formen der Spaniſchen ihre Analogie finden. Auch das einleitende Vorſpiel iſt bei den Indern vorhanden und ſtatt des komiſchen Zwiſchenſpiels hat der Viſchkamba die Zuſchauer durch Witze und Poſſen in den Zwiſchenacten zu unterhalten.

Dieſe auffallende Aehnlichkeit hat einen tiefern Grund in der Aehnlichkeit der religiöſen Weltanſchauung. Die katholiſche Poeſie hat im Spaniſchen Drama ihre vollkommenſte Darſtellung gefunden. Im Römiſchen Katholicismus wird die Erſcheinung als eine Exiſtenz aufgefaßt, die, wie groß und herrlich ſie ſei, doch, dem himmliſchen Jenſeits gegenüber, als ein in ſich werthloſes und nichtiges Daſein erkannt werden müſſe. Das Leben gilt als ein Traum, ja, wie derſelbe Calderon ſagt, als eine

Krankheit, von der wir im Tode genesen. Diese Ansicht hindert nicht, den Glanz der Erscheinung nach allen Seiten hin zu entfalten, denn das Jenseits wird in seiner erhabenen Glorie um so mehr verherrlicht, je weniger auch die höchste irdische Macht sich der Vergänglichkeit entziehen kann. Die Indische wie die Spanische Bühne lassen daher allen Reichthum der Erscheinung sich auslegen, ihn in seinem ihm inwohnenden Nichtsein um so nachdrücklicher als eine Haltlosigkeit offenbar werden zu lassen. Dies Bewußtsein der Nichtigkeit der Erscheinung gibt nun eigentlich einen tragischen Zug, der jedoch nicht bis zur vollkommen tragischen Auflösung sich entwickeln kann, weil der Kampf nicht die Bedeutung hat, die wahre Wirklichkeit selber zu sein. Es wird ihm die letzte Schärfe genommen. Der wunderbare Zufall oder das Wunder als Zufall reißen die letzte Entscheidung an sich.

Daher folgt nun im Spanischen Drama, wie im Indischen, die Neigung zum Komischen. Weil die Erscheinung als unwesentliche gewußt wird, so ist sie in ihrem Nichts eigentlich überhaupt komisch. Sie ist ein Widerspruch, als ein Nichtsein, was sie dem Bram, was sie Gott gegenüber ist, doch dazusein. Das Bewußtsein dieses Widerspruchs muß sie also lächerlich finden und so sehen wir im Indischen wie im Spanischen dies Gelächter mit einer Heiterkeit und Stärke hervorbrechen, die ohne Beachtung der in der Endlichkeit der Erscheinung liegenden Dialektik unbegreiflich bliebe. Und wie im Indischen Brahmanen als Schauspieldichter auch Farçen dichten, so sehen wir auch Spanische Dichter als Geistliche, als Mönche, Komödien dichten. Lope de Vega war sogar Familiar der Inquisition! Und wie im Indischen Brahmanen oder Incarnationen der Götter auf der Bühne als komische Personen auftreten, so erscheinen auch im Spanischen Priester sowohl als Heilige in den lächerlichsten Situationen.

Weil ferner in der Erscheinung das Doppelverhältniß zum Wesen liegt, einmal aus dem Wesen als ihrem Grunde hervorzugehen und das anderemal in dasselbe zurückzugehen, so ergibt sich daraus die Tendenz, das Wesen in der Erscheinung und umgekehrt die Erscheinung im Wesen zu spiegeln. Der tragische Zug versenkt das Dasein der Erscheinung als ein an sich

nichtseiendes in die Tiefe des Wesens, das im Untergehen des Endlichen die Verherrlichung seiner Unendlichkeit genießt, und der komische Zug erfreuet sich an dem reizenden Spiel, welches der Erscheinung in ihrem Dasein gegönnt ist, da ja in der Dialektik der scheinbaren Verwicklungen des Zufalls, wie Calderon eine seiner Komödien nennt, doch das Wesen es ist, was sich darin als die in sich unendliche Macht offenbart. Dieser untrennbare Zusammenhang ist es, der im Indischen wie im Spanischen erklärlich macht, daß neben den tragischen Scenen komische herlaufen, daß aber eben nur ein contrastirender Parallelismus des Ernsten und Lächerlichen stattfindet, niemals aber eine tragische Person sich selbst mit Ironie behandelt oder eine komische sich selbst zum tragischen Pathos erhebt. Dieser Freiheit ist das katholische Ideal noch nicht fähig und erst das Englische Drama wird uns dieselbe zeigen.

Man hat nun die hier eben erörterten Begriffe damit bezeichnet, daß man das Spanische Drama das allegorische genannt hat. Es muß nämlich die Beziehung zwischen Wesen und Erscheinung ausgedrückt, d. h. es muß die Erscheinung als ein Dasein vorgestellt werden, das zwar nicht in seiner nackten Unmittelbarkeit, wohl aber als Träger des Wesens, als Symbol seiner Ewigkeit, Bedeutung hat. Diese Bedeutsamkeit herauszustellen, um das Einzelne als ein an sich Allgemeines erkennen zu lassen, wird nun alle Pracht der Beschreibung bis zur Excentricität der Orientalischen Hyperbel aufgewendet, aber es werden auch die allgemeinen Begriffe personificirt. Alle Laster und Tugenden nicht nur, sondern auch Völker, Städte, Religionen, die fünf Sinne, alle Begriffe überhaupt treten als Individuen in einem Umfange auf, der wieder nur im Indischen seine Analogie hat. Solche Allegorien, wie wir im Indischen Prabodha chandrodaya gefunden haben, sind auch im Spanischen Drama an der Tagesordnung.

Die gemeine Wirklichkeit in ihrer nicht etwas Anderes, sondern sich selbst bedeutenden Existenz war den Entremeses überlassen.

Weil nun der Dualismus von Wesen und Erscheinung doch an und für sich als zur Harmonie aufgehoben gedacht werden

muß, so bricht diese Reflexion im Spanischen Drama sehr häufig als eine völlig scholastische Grübelei hervor, die mit Glossen ihre Verwunderung über das Wunder des Daseins ausdrückt und sich oft in lange Monologe ergießt, welche nicht selten zu theologischen Abhandlungen anschwellen. Auch im Titel der Stücke prägt sich oft schon der scholastische Tic aus z. B., es ist besser und schlimmer als es war; oder in diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge (en esta vida todo es verdad, y todo es mentira) und dergl.

Eine besondere Verständigkeit, die bis zur Trockenheit geht und das Spanische Drama bei aller Fülle der Erfindung im Innern doch etwas monoton erscheinen läßt, ist die Dialektik der Begriffe Leben, Liebe, Ehre und Glauben, von denen bei Collisionen der erste dem zweiten, der zweite dem dritten, der dritte dem vierten sich unterordnen muß. Diese Dialektik ist es vorzüglich, welche die Seele der Spanischen Intriguenstücke ausmacht, aber sie ist es auch, deren Unverbrüchlichkeit uns nach der Exposition oft schon den unvermeidlichen Ausgang erkennen läßt. Liebe, Ehre und Glaube werden als ein Cultus gepflegt, aber der Glaube ist die absolute Macht, die auch über Verbrechen und Schande, nicht blos über Unglück und Schwäche triumphirt. Man liest wohl häufig, daß die Ehre für den Spanier das absolute Wesen sei, dem er alles andere unterordne, allein dies ist nur relativ wahr im Verhältniß zum Leben und zur Liebe, wie im Arzt seiner Ehre, im Maler seiner Schande u. s. w. An und für sich aber ist die Ehre als ein zuletzt doch nur weltliches Dasein dem Glauben unterworfen, der die Wundermacht besitzt, alles Geschehene ungeschehen zu machen, wie in Calderons Andacht zum Kreuz. Die Spanischen Dichter lieben daher sogar, die Verbrechen recht grell zu zeichnen und Verrath und Mord zu häufen, um die Widerstandlosigkeit des Bösen gegen die Allmacht der Gnade desto deutlicher und energischer hervortreten zu lassen.

Lope de Vega.

Der große Dichter, welcher dies System des Spanischen Drama's durch seine geniale und beispiellos fruchtbare Productivi-

tät zur unbedingten Geltung erhob, war Lope Feliz de Vega Carpio, geb. 1562 zu Madrid und daselbst 1635 gestorben. Nachdem er in Alcala seine Studien beendet hatte, ward er Secretair des Herzogs von Alba, verheirathete sich, mußte eines Duells wegen fliehen, irrte 7 Jahr unstät umher und verlor nach seiner Zurückkunft seine treue Gattin. Er nahm Dienste auf der Armada. Nach ihrem Untergang verheirathete er sich wieder, verlor aber auch diese Frau nach kurzem Glück. Auch einen Sohn Carlos verlor er im siebenten Jahr und eine Tochter ging mit dem funfzehnten Jahr in ein Kloster. Ein Sohn wurde Soldat. Er selbst wurde Priester und durch Wahl Vorsteher des geistlichen Collegiums zu Madrid. Urban VIII. übersandte ihm das Maltheserkreuz, ernannte ihn zum Doctor der Theologie und apostolischen Kammerfiscal, die Inquisition aber zu ihrem Familiar. Lope war ein unendlich liebenswürdiger Mensch, der alle Pflichten seines Standes pünctlich erfüllte, bis zur Selbstentbehrung wohlthätig war, die Idylle des Familienlebens schmerzlich entbehrte, aber auch als Priester zu dichten fortfuhr, bis er sehr schnell starb und mit fürstlichem Pomp begraben wurde.

Lope hat in allen Gattungen gedichtet; Eklogen, Lieder, Romanzen, Sonette, Episteln, kritische Gedichte, wie el Laurel de Apolo u. s. w., haben geringern Werth, als seine epischen Gedichte, die wir mehr als eine stylistische Schulung ansehen können. In seinem ersten Gedicht besang er den heiligen Isidor in 10 Gesängen; in seinem zweiten: Arcadia, ahmte er Montemayors Diana nach. In seiner Hermosura d'Angelica ahmte er in 20 Gesängen den Ariosto, in seiner Gerusalemme conquistada in 20 Gesängen den Tasso nach. In dem Epos der: Corona tragica besang er das Schicksal der unglücklichen Maria Stuart; in seiner Dragontea, worin er den General Drake als einen Drachen schilderte, entlud er sich seines Hasses gegen England. Unter dem Namen Tome de Burgillos gab er treffliche burleske Gedichte heraus, unter denen auch das komische Epos: la Gatomachia, der Katzenkrieg. Unter seinen Novellen zeichnen sich der Pilger in seinem Vaterlande, Laura's Landhaus und Dorothea besonders aus. Aber alle diese Werke stehen seinen Dramen nach, deren er über 1400 Komö-

dien und an 400 Autos geschrieben hat (ein Verzeichniß derselben bei v. Schack, a. a. O. 691—705) und durch welche er einen so großen Ruhm erwarb, daß er selber, mißtrauisch gegen dessen Aechtheit, unter dem Namen Gabriel de Padecopeo ein asketisches Werk: Soliloquios a Dios, schrieb, dem aber ebenfalls der Ruhm nachfolgte.

Lope hat in seinen Dramen vorzüglich die Charakteristik des Weibes ausgebildet, von der idealsten Höhe bis zur scheußlichsten Entartung, von der Königin bis zur Lustdirne, von engelhafter Reinheit bis zur Verirrung der Blutschande. Ein häufig bei ihm in verschiedenen Gestalten wiederkehrendes Charakterbild ist das einer leidenschaftlichen, entschlossenen und zu den verwegensten Thaten aufgelegten Frau. Die untern Volksclassen, Hirten, Bauern u. s. w. stellte er mit größter Naturtreue und doch mit poetischem Colorit dar. In dem burlesken Element des Drama's, das vom Nationalgeschmack dem ernsten symmetrisch gegenübergestellt wurde, verfeinerte er den parvo, d. h. Rüpel, indem er die Züge des possenreißerischen Bobo, des einfältigen Hirten oder Bauern: simple, und des furchtsamen Bedienten, in seinem Gracioso verschmolz, den er zuerst in seiner Francesilla anwandte. Oft hat Lope dies Element auch unter eine Anzahl verschiedener Personen vertheilt. In der Erfindung immer neuer Handlungen unerschöpflich, in der Berechnung der Composition klar und übersichtlich, war er in der Naivetät und Frische der Ausführung hinreißend. Natürlich ist aber in den seiner Jugend und in den seinem reifen Alter angehörigen Stücken ein Unterschied und zwar ein Fortschritt von Ueberfülle zu gemessener Abrundung sichtbar.

Mit großer Liebe hat Lope die ältere und jüngere Geschichte Spaniens dargestellt in el rey Wamba; el ultimo Godo de España; el primer rey de Castilla; el piadoso Aragonés; la victoria del Marques de Santa Cruz, woran Lope selber als Jüngling Theil genommen; las famosas Astorianas; los Benavides; el conde Fernan Gonzalez; el casamiento en la muerte und las mocedadas de Bernardo del Carpio; las doncellas de Simancas, welche ihre Vaterstadt von dem schimpflichen Tribut der hundert Mädchen befreieten, den die Christen

jährlich an die Ungläubigen zu entrichten hatten; la campana de Aragon; la Judia de Toledo, der Untergang der schönen Jüdin Rahel, welche Alfons VIII. liebte; el hidalgo Abencerrage und vielen andern. — An diese im großen historischen Styl gedichteten Dramen schließen sich diejenigen an, die zwar auch auf dem Boden der nationalen Geschichte stehen und historische Personen auftreten lassen, aber sich doch mehr um Privatinteressen als um die Entwicklungen des Staatslebens drehen, wie la estrella de Sevilla; porfiar hasta morir, die Geschichte des unglücklichen Troubadours Marcias; el mejor Alcalde el Rey; la Carbonera; la corona merecida u. a. — Auch aus der Geschichte anderer Völker hat Lope Stoffe entlehnt, wobei kaum bemerkt zu werden braucht, daß ihre Erscheinung gänzlich im Spanischen Kostüm und in Spanischer Sitte gedacht ist. In Lopes Roma abrasada singt z. B. Nero Nachts unter den Fenstern seiner Dame ein Sonett und entwischt nach blutigem Zweikampf mit Vermummten kaum der nachsetzenden Schaarwache. Aus der Biblischen und Portugisischen Geschichte lag ihm Vieles nahe, allein er hat auch aus der Römischen in la honrado hermano den Kampf der Horatier und Curiatier, aus der Deutschen in la imperial de Oton die Geschichte Ottokars von Böhmen und aus der Russischen in el gran duque de Moscovia die Schicksale des falschen Demetrius bearbeitet. — Aus der Karolingischen Ritterwelt, namentlich aber aus den Italienischen Novellisten, hat er viel geschöpft. Aus Bandello (II, 9.) hat er, wie Shakespeare, die Geschichte Romeo's und Julia's unter dem Titel: Castelvines y Monteses, behandelt, den Schluß jedoch in's Versöhnliche und Heitere gewendet. Romeo heißt bei ihm Roselo.

Viele Stücke könnten dramatisirte Novellen genannt werden und zeigen zuweilen eine so phantastische Verschmelzung des Christlichen mit dem Heidnischen, des Tragischen mit dem Komischen, des Sinnigen mit dem Albernen, daß der ganze Uebermuth genialer Kraft dazu gehörte, solche bizarre Compositionen nicht zu monströsen Fehlgeburten werden zu lassen z. B. die Art und Weise, wie in el nuovo Pitagoras die Vorstellung der Seelenwanderung zu den seltsamsten Situationen benutzt ist.

Eine sehr große Anzahl der Lope'schen Dramen würde man als romantische Lustspiele zusammenfassen können. Die Verwicklung der Intrigue und die Entwicklung der Charaktere durchdringt sich bei ihnen so innig, daß man beide Begriffe nicht zum Ausgangspunct einer Theilung machen kann. Sie sind unendlich mannigfaltig, wenn auch die Motive ziemlich dieselben bleiben: Eifersucht der Liebhaber und der Geliebten; Kämpfe der Liebe mit dem Argwohn eines strengen Vaters oder Bruders, mit der Freundes- oder Unterthanenpflicht; Verhüllungen der Frauenzimmer durch den Schleier; Wohnungs- und Namensveränderungen; geheime Eingänge und Häuser mit zwei Thüren. Hieher gehören: Amar sin saber a quien; no son todos ruiseñores; la noche de San Juan; el mayor imposible; el Acero de Madrid; la hermosa fea; la noche Toledana; el secretaria de si mismo u. s. w. Manche gehen in die politische Sphäre über, wie el palacio confuso, wo die Aehnlichkeit zweier Fürsten, die wechselsweise ihre Namen vertauschen und so die verkehrten Acte ihrer Regierung wieder gut machen, die Verwicklung begründet. Andere nähern sich auch den Plautinisch-Terenzianischen Stoffen, wie in el Rufian Castrucho und in el Anzuela de Fenisa Kupplerinnen, Courtisanen, Schmarotzer, Raufbolde und Wüstlinge auftreten. Die Celestina hatte zu dergleichen ein für allemal die Farben gegeben.

Schäferspiele hat Lope wenige verfaßt. Von seinen spätern zeichnet sich la Arcadia aus.

Die dramatisirten Legenden gehen oft in's Wilde und in einen groben religiösen Materialismus über. Die Mischung des Religiösen und Profanen, des Buchstäblichen und Allegorischen, des Ernsten und Burlesken, der scholastischen Theologie und der erotischen Sentimentalität, der Engel und Teufel, wird maaßlos, wie in el Cardinal de Belem; San Nicolas de Tolentino; el animal profeta; la fianza satisfecha u. a. Ein ächt Spanisches Stück ist el niño innocente de la Guardia, worin die Juden einen schönen Christenknaben stehlen und ihn ganz wie Christus zu Tode martern. Das Kind erträgt alle Qualen mit himmlischer Ergebung und seine Seele wird zuletzt von den Engeln mitten unter den Orgien der satanisch jubelnden Juden da-

vongetragen. — Die Autos sind gehaltener, wenn auch in ihnen die allgeorische Personification eine höchst abstracte Mythologie erschafft. (S. v. Schack a. a. O. II, 152—416, die erste unbefangenere, quellenmäßige Darstellung Lope's, den man, wohl lediglich, weil man ihn weniger kannte und weil man aus seiner Polygraphie einen für seine Production nachtheiligen Schluß zog, gegen Calderon herabzusetzen gewohnt war. Eine Analyse von 24 Stücken gab W. Enk in seinen Studien über Lope, Wien 1839.)

Tirso de Molina.

Die Lebendigkeit und Fruchtbarkeit des damaligen Spanischen Drama's kann nur mit der des Indischen, Athenischen und des Englischen in ihrer Blüthezeit verglichen werden. In Valencia allein bildete sich eine besondere Schule von Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Vicente Adrian, Guillen de Castro, 1559—1631, der das Jugendleben des Cid: las mocedades del Cid, schrieb. — Andere Dramatiker, die sehr berühmt waren, wie Doctor Ramon, A. de Galazza, G. de Avila, M. Sanchez, Mira de Mescua, L. V. de Guevara u. A., haben uns wenig hinterlassen. Guevara, der 1644 starb, ist durch seinen Roman: el diablo coxuelo, berühmter geblieben, als durch die hunderte von Dramen, die er verfaßte.

Andres Rey de Artieda, F. Cáscales, Christóval de Mesa, Manuel de Villegas, Bartolomé Leonardo de Argensola und Suarez de Figueroa bildeten eine kritische Opposition gegen das Spanische Nationalschauspiel, allein die nationale Partei siegte entschieden mit Ximenes de Enciso, Perez de Montalvan, Ruiz de Alarcon, dessen Tejedor de Segovia und la verdad sospechosa noch heute in Spanien mit dem größten Beifall gegeben werden. vorzüglich aber mit Tirso de Molina, der eigentlich Gabriel Tellez hieß, von 1570—1648 lebte und als Prior des Klosters Soria starb. War Montalvan nur Lope's bester Schüler, so war Molina der Fortbildner des Lope'schen Drama's, die wahrhafte Mitte zwischen ihm und Calderon.

Molina's dramatiſche Werke ſchließen ſich mit Bewußtſein der nationalen Richtung Lope's an, ſind aber zugleich ſo eigenthümlich, daß ſie ſich ſchwer in die gewöhnlichen Kategorien einordnen laſſen. Es ſind von ihm 51 Dramen vorhanden, die ein unverkennbares Streben nach Neuheit der Probleme und der Charaktere verrathen. Im Tragiſchen neigt er ſich zum Düſtern, wie er in la republica al reves den wahnſinnigen Konſtantin Porphyrogeneta ſchildert, den die Griechen endlich entthronen; in la vida de Herodes das unſelige Schickſal Mariamne's; in el condenado por desconfiado den Untergang eine Eremiten, den der Zweifel an Gottes Barmherzigkeit der Verdammniß entgegenführt, während ihm gegenüber einem Verbrecher, der ſich mit blutigen Freveln jeder Art befleckt hat, die göttliche Gnade zu Theil wird; in la venganza de Tamar die Rache Thamars für die von ihrem Halbbruder Amnon an ihr verübte Nothzucht; in escarmientes para el cuerdo die Abgründe der Schuld, in welche Leichtſinn und Leidenſchaft führen können, ſo wie das unausbleibliche Gericht ſolches Handelns u. ſ. w. Im burlador de Sevilla y convidado de piedra ſchuf er nach einer Sevillaniſchen Volksſage von Juan Tenorio den Charakter des Don Juan (E. A. Dohrn: Spaniſche Damen, überſetzt, Berlin 1841, I: der Verführer von Sevilla oder der ſteinerne Gaſt.), der jedoch nicht in dieſer Form, ſondern in der Bearbeitung von Zamora ſich auf der Spaniſchen Bühne erhalten hat. In ſeinen Luſtſpielen liebt er Mädchen, die männliche Tracht annehmen, ſich an einem treuloſen Liebhaber zu rächen und ihm die neue Geliebte abſpenſtig zu machen, wie in Don Gil de la calzas verdes (Dohrn a. a. O. Don Gil von den grünen Hoſen), in el amor medico u. a. In ſeiner Marta la piadosa hat er zuerſt ein lebenswahres und treffendes Bild der religiöſen Heuchelei auf die neuere Bühne gebracht. Seine Komik iſt ſehr kühn und von einem ſatiriſchen Freimuth gegen Fürſten und Mönche, der in Erſtaunen ſetzt. In der Schönheit der Diction und im Wortlaut der Sprache übertrifft er alle Spaniſchen Dramatiker. (v. Schack a. a. O. II, 564.)

So bedeutend Molina war, so lag doch in der Energie seines Strebens eine gewisse Idiosynkrasie, die ihn populär zu werden hinderte. Seine Dramen wurden daher, wie die Mira's de Mescua, von Andern, namentlich von Calderon und Moreto, benutzt, um in geklärter Gestalt die ihnen mögliche Wirkung zu erreichen. Sie wurden eine Vermittelung der Vollendung, welche das Spanische Theater in Calderons Stücken feierte. Pedro Calderon de la Barca wurde 1601 zu Madrid geboren, studirte zu Salamanca, wurde Soldat und machte die Feldzüge in Italien und den Niederlanden mit, bis Philipp IV. ihn 1636 aus dem Lager an seinen Hof berief, die Festspiele für sein Theater im Lustschloß buen retiro bei Madrid zu componiren. 1651 trat er in den geistlichen Stand, ohne seine Function als Hofdichter aufzugeben. Geehrt von seinem Könige, bewundert von seiner Nation, reichlich mit Pfründen und Orden beschenkt, starb er 1681. Viele Dramen wurden seinem Namen untergeschoben, so daß man nur 120 ächte zählt.

Dies ist im Verhältniß zur üppigen Fruchtbarkeit Vega's wenig, allein Calderon konnte auch nicht in die Breite sich verlieren, sondern mußte sich in die Tiefe wenden. Alle Stoffe, alle Erfindungen, alle Tonarten, waren ihm von seinen Vorgängern fortgenommen. Er mühete sich in dieser Beziehung nicht im Geringsten um Neuheit. Wenn aber bis auf ihn die Productivität mit ihrer naiven Wucherkraft in der Wahl der Themata sich wenig bedenklich gezeigt hatte, sobald sie sich nur eines lebhaft spannenden Interesses gewiß sein konnte, so erwog Calderon sorgfältig den psychologisch-ethischen Gehalt seiner Dramen, das wahrhaft Bedeutende herauszufinden. Wenn zweitens seine Vorgänger in der Composition oft auch dem Nebensächlichen einen zu großen Raum gelassen hatten, so berechnete er den Zusammenhang des Ganzen auf das Sorgfältigste, so daß jede Person, jede Scene, jedes Wort, als ein organisches Glied der Totalität wirkte und alle Einzelheiten auf die Erzeugung eines Gesammteffects hinarbeiteten. Wenn endlich seine Vorgänger, selbst Tirso de Molina, in der Sprache bei allem Gang ungleich gewesen

waren, so feilte er den Ausdruck bis zur höchsten Harmonie und Bestimmtheit. Ganz Spanier, ganz Katholik, ganz Romantiker, lebte in ihm ein wahrhaft künstlerischer Geist, der nur in der reinsten Schönheit sich zu befriedigen vermochte. Wir müssen bei Calderon diese ästhetische Vollkommenheit anerkennen, wenn uns auch das katholisch-romantische Ideal, welches darin culminirt, sittlich und religiös nicht befriedigt. In diesen Beziehungen hat Calderon schlechterdings keinen andern Standpunct eingenommen, als die übrigen Spanischen Dramatiker, allein in der maaßvollen Gestaltung hat er sie übertroffen und die systematische Dialektik, die aus dem ritterlichen Ideal entsprungen war, mit ächtem Künstlersinn individualisirt. Daß auch in seinen Dramen, wie in denen Lope's, sich ein Stufengang zeigt, wird man nur natürlich finden. In seiner Jugend kämpfte er mit der Künstelei des estilo culto.

Wir begnügen uns, zur näheren Charakteristik an einige der bekannteren Dramen Calderons zu erinnern. Von den Intriguenstücken war la dama Duende (Dame Kobold) das beliebteste, das Calderon selber in el encanto sin encanto noch einmal nachahmte; Mañanas de Abril y Mayo schildert das Leben der höheren Stände zu Madrid; hombre pobre todo es trazas ist ein Sittengemälde dieser Hauptstadt im picareskischen Geschmack; no ay cosa como callar läßt Leonore Alles, was sie nie für die Liebe gethan hätte, für Wiedererlangung der Ehre thun; con quien vengo, vengo, führt das unverbrüchliche Gesetz in Duellsachen vor, dem beizustehen, auf dessen Ruf man gekommen; guardate de la agua mansa ist ein köstliches Familiengemälde; el maestro de danzar zeichnet sich durch reine und edle Sprache aus; in no ay burlas con el amor quält sich ein süßweinerlicher Diener Moskatel in ätherischen Träumen für eine untreue Zofe ab und wird von seinem Herrn durch Schimpf und Schläge von seiner Verliebtheit geheilt; in la desdicha de la voz betrügt Leonore, Andere betrügen wollend, sich selbst um das Glück ihres Lebens und das bezaubernde Talent des Gesanges bringt nur Unheil über dessen Besitzerin Beatriz; la guarda de si mismo ist eine Nachahmung Lope's; el pintor de su deshonra ist ein gräßliches Trauerspiel, worin Alvaro seine Liebe schon besiegt hat,

als der Zufall einer Feuersbrunst ihm die Geliebte mit Gewalt in die Arme führt und er und die reine Serafina der überstarken Versuchung erliegen; el secreto à voces, nadie fu su secreto und basta callar zeichnen das feinste höfische Leben auf der Höhe idealer Gesinnung. Auristela y Lisidante und el conde Lucanor (der mit den alten Novellen nichts gemein hat) sind Spectakelstücke; el medico de su honra ist ein unmenschliches Extrem der Spanischen Dialektik, worin Gutierre, weil er in seiner Gattin eine von ihr zu einem Andern gehegte aber bekämpfte Liebe voraussetzt, dieselbe mit Widerstreben im Interesse seiner Ehre ermordet und die ihm verhaßte Leonore auf den unverbrüchlichen Befehl des Königs, der seinen Mord billigt, heirathen muß, el Alcalde de Zalamea ist ein Soldatenstück von furchtbarer Wirkung, dessen Charakteristik in der Contrastirung der beiden nichtswürdigen Edelleute, des viehisch gefühllosen Hauptmanns und des albern feigen Landjunkers gegen den edelgesinnten Bauer Crespo und seinen Sohn ganz vorzüglich gelungen ist; las tres justicias en una sind eine fatalistische Tragödie, worin der vermeinte Sohn den vermeinten Vater erschlägt, Bruder und Schwester, die nicht wissen, daß sie es sind, dem Incest anheimfallen und der Sohn um dieselbe Schuld fliehen muß, welche der Vater früher begangen hat. Der König erscheint hier, wie in anderen Stücken Calderons, als Pfleger der strafenden Gerechtigkeit; el mayor monstruo los zelos, d. h. Eifersucht das größte Scheusal, wird von den Spaniern für Calderons bestes Intriguenstück gehalten.

Von historischen Stoffen hat Calderon die Semiramis in la hija del ayre, die Zenobia, Absalon, Alexander den Großen in dardo todo y no dar nada, Coriolan in las armas de la hermosura, Scipio, Judas, Maccabäus, den Aufstand der Mauren von 1568 in amar despues de la muerte und die Belagerung von Breda behandelt. Diese Stücke sind ihm jedoch nicht so gelungen, als dem Lope die poetische Verklärung der Geschichte geglückt war. Luis Perez el Gallego steht ganz isolirt. Es führt Scenen aus dem Leben des Räubers Luis Perez vor, der in der Spanischen Volkssage das Ideal eines Räubers ist. Aus dem Karolingischen Sagenkreise entnahm er la puente de Mantible,

die Geſchichte des Rieſen Ferracut; el jardin de Falerina einer Tochter Merlins; hade e divisa de Leonido y de Marfisa. Von Romanen bearbeitete er den Heliodor, den auch Montalvan für die Bühne zurecht machte, in los hijos de la fortuna, Teagenes y Chariclea, und merkwürdiger Weiſe auch die Lateiniſche Argenis des Schotten Barclai in ſeiner Argenis y Poliarco, deren froſtige Politik er in einem geſchraubten Styl vortrug.

Die Mythologie verwendete er beſonders zu Hofſchauſpielen. Die Götter des alten Olymps mußten die Vermählungen, Geburtstage und Friedensſchlüſſe des allerchriſtlichſten Monarchen verherrlichen. In el mayor encanto amor iſt die Flucht des Odyſſeus von der Circe; in ni amor se libra de amor die Geſchichte von Amor und Pſyche; in el monstruo de los jardines Achilles; in la purpura de la rosa Adonis; in zelos aun del ayre matan die Fabel von Cephalus und Prokris; in la estatua de Prometeo der Prometheiſche Mythus Gegenſtand. Apolo y Climene, Faeton, el laurel de Apolo u. a. ſind ziemlich todte und manierirte Stücke, Eco y Narciso dagegen ganz vortrefflich; las fortunas de Andromeda y Perseo iſt eine Oper.

Burlesken, woran das Spaniſche Theater ſo reich war, hat Calderon nur eine einzige, Ceſalo y Procris, gedichtet und in derſelben ſein eignes Feſtſpiel zelos aun del ayre matan mit größter Ausgelaſſenheit parodirt. Dies iſt das einzige Stück, worin er auch das Niedrigkomiſche dargeſtellt hat.

Von den geiſtlichen Schauſpielen veranſchaulicht la devocion de la cruz die Macht des ſegenbringenden Zeichen des Kreuzes; la exaltacion de la cruz behandelt die zweite Auffindung des Kreuzes durch den Kaiſer Heraclius; del origen, perdida y restauracion de la virgen del sagrario die Geſchichte des Marienbildes von Toledo, welches die Mauren in einen Brunnen verſenkt hatten und die Chriſten nach der Eroberung der Stadt wiederfanden; la cisma de Inglaterra die Geſchichte der unglücklichen Anna Boleyn, die als ein wollüſtiges und laſterhaftes Weib geſchildert wird, während die katholiſche Maria und Heinrichs VIII. verſtoßene Gemahlin, die Spaniſche Prinzeſſin Ka-

tharina, mit den schönsten Tugenden ausgestattet sind. La aurora en Capocabona stellt mit großer Pracht die Einführung des wahren Glaubens durch Pizarro in Peru dar. El principe constante oder el principe mas constante en la fé y martyr de Portugal verherrlicht den Prinzen Fernando, der in der Gefangenschaft unter den größten Leiden und lockendsten Versuchungen dem christlichen Glauben treu bleibt und dessen Geist noch nach seinem Tode die Christen zum Siege führt. El gran principe de Fez ist ein Seitenstück zum standhaften Prinzen. Ein Maurischer Fürst, von der Glorie des Sieges umgeben, verläßt Vaterland, Thron, Weib und Kind, um Christ zu werden und freuet sich seiner Gefangenschaft, ungestört Christ bleiben zu können.

Unter den Heiligenlegenden ist el purgatorio de San Patricio ein monströses Werk. Los dos amantes del cielo sind ein großes sehr verwickeltes Drama von der Geschichte des heiligen Chrysanthos und seiner Geliebten Daria. Einige der Comedias de Santos beruhen auf der Vorstellung eines Vertrags mit dem Teufel. In Las Cadenas del Demonio oder San Bartholomè muß Irene, die Tochter des Königs von Armenien, seit ihrer Geburt in einem Kerker schmachten, weil die Astrologen prophezeit haben, daß sie sonst alles mögliche Unheil über das Land bringen würde. Verzweifelnd ruft sie den Teufel an und erlangt durch ihn gegen Verschreibung ihrer Seele Befreiung von der Haft. Der Apostel Bartholomäus kommt als Bekehrer in's Land. Seine Reden machen einen solchen Eindruck auf sie, daß sie im Bewußtsein ihrer Schuld in Wahnsinn verfällt, aus dessen Zerrüttung sich ihre Seele allmälig emporringt. Sie wird Christin und erlangte schließlich durch den Apostel, dem sie sich bekennt, Vernichtung ihres Pactums. In el Joseph de las Mugeres erblicken wir Eugenia, öffentliche Lehrerin der Philosophie zu Alexandrien, wie sie über die Worte nachsinnt: nihil est idolum in mundo, quia nullus est deus nisi unus. Hiedurch angeregt, grübelt sie sich in's Christenthum hinüber und stirbt den Märtyrertod. Einen ähnlichen Gang nimmt el magico prodigioso nach der auf dem Bußbekenntniß des heiligen Cyprianus beruhenden Legende. Cyprianus in Antiochien ward durch eine Stelle im Plinius, welche das Wesen

Gottes als die höchste Güte beschreibt, zum Nachdenken bewogen, aber der Teufel, der ihm als Reisender nahet, zieht ihn ab und bestimmt ihn später in einer andern Maske, mit ihm einen Vertrag über die Erlernung der Magie abzuschließen, weil Cyprianus sich durch dieselbe des Genusses der schönen Justina zu versichern hofft. Er verschreibt, wenn dies gelingt, dem Unbekannten seine Seele mit seinem Blute. Justina ist aber Christin. Die Künste der Magie vermögen nichts über sie. Cyprianus beschwört nun zwar eine Gestalt hervor, welche der geliebten Justina gleicht, die aber, da er sie umfassen will, als Skelet ihn enttäuscht und tief erschüttert, so daß jener Fremde, der sich ihm nun erst als den Teufel offenbart, eingestehen muß, seinen Vertrag nicht erfüllt zu haben. Cyprianus wird Christ und gemeinschaftlich mit Justina, die als Christin entdeckt worden, hingerichtet. Voller Begeisterung gibt sie ihm an den Stufen des Schaffots die Gewißheit seiner Versöhnung mit Gott. Ueber den Leichnamen der zu Märtyrern verklärten Liebenden erscheint zum Schluß der Satan auf einer Schlange reitend und verkündet auf Gottes Geheiß seine eigene Niederlage so wie die Rechtfertigung von Justina und Cyprianus. Hat dieser Schluß einen grotesk Indischen Charakter, so muß man doch gestehen, daß diese Tragödie vom wunderthätigen Magus, deren vielseitigen Inhalt wir hier nur in den oberflächlichsten Wendepuncten angedeutet haben, eines der außerordentlichsten Werke der Poesie ist. Höchst eigenthümlich ist darin die Progression, mit welcher einerseits Cyprianus aus seinem polytheistisch heidnischen Bewußtsein zur Erkenntniß des Monotheismus geführt wird, dann in die Sinnlichkeit zurückfällt, die Nichtigkeit aller Erscheinungen erkennt und durch sie, indem er zugleich die Ohnmacht des Bösen erfährt, sich von der Wahrheit des christlichen Glaubens überzeugt; anderseits die Progression, mit welcher der Teufel erst als Sophist durch Zweifel, dann als ein schiffbrüchiger politischer Flüchtling durch magische Kunst den Cyprianus bestricken will und diesem in seiner wahren Gestalt sich erst enthüllt, als derselbe innerlich ihn schon überwunden hat. Der katholisch romantische Faust muß im Glauben enden. Die Forschung der Wissenschaft, mit welcher Cyprianus anfängt, muß sich in die Ueberschwänglichkeit

des Glaubens aufheben und man kann Calderon hieraus nicht den geringsten Vorwurf machen.

Das Helldunkel, welches einmal in dieser ganzen Romantik heimisch ist, hat er selbst in den sich ergänzenden Dramen la vida es sueño und en esta vida todo es verdad y todo es mentira, mit unnachahmlicher Kunst gemalt. Das Leben ein Traum enthält jedoch nicht blos den Gedanken, daß die Aeußerlichkeiten des Lebens nichtig wie ein Traumgebilde sind, sondern auch den, daß vorwitziges Eingreifen in den ewigen Gang der Dinge, um Uebel zu vermeiden, diese herbeizieht. Was Menschenwitz zur Rettung des Prinzen ausgesonnen hat, verdirbt ihn und was blos zufällig als Hülfsmittel zu jenem Zweck gebraucht worden, wird durch die Macht der göttlichen Gnade seine Rettung. (V. Schmidt über Calderons Dramen, Wiener Jahrbücher der Literatur, Anzeigeblatt XVII. und XVIII., Wien 1822.)

Für die Spanier selbst gilt Calderon als der größte Dichter der Autos. Wenn uns diese Personification dogmatischer und moralischer Begriffe nicht mehr zusagt, so muß man nicht nur dem katholischen Dichter, wie einst dem Griechischen, die Berechtigung zugestehen, sich der allegorischen Mythologie im ausgedehntesten Umfang bedienen zu dürfen, sondern man muß auch erwägen, daß die Autos auf dem Theater durch die unmittelbare Anschaulichkeit Vieles von der abstracten Transcendenz verloren, welche sie für uns als Lesedramen besitzen. Diese Autos wurden mit opernartiger Pracht aufgeführt und machten sich dem Verständniß durch Anwendung einer Symbolik zugänglich, deren Bedeutung allen Zuschauern geläufig war. Die Sinnigkeit der Calderonschen Combinationen wurde durch Scenerie, Kostum und Musik zu den wirksamsten Effecten unterstützt. Da Lope, Molina, Calderon, Moreto, sämmtlich Geistliche waren, so verfuhren sie mit einem wirklich theologischen Bewußtsein, welches die Kunst zu einer oft höchst liberalen und treffenden Exegese der christlichen Dogmen machte. (vrgl. Rosenkranz: Entwurf einer Theologie der Kunst, Studien, Leipzig 1848, V., 127—160.). Man vergegenwärtige sich nur eine Scene z. B. aus el veneno y la triaca d. h. Gift und Gegengift (v. Eichendorf. zur Geschichte des Drama's, Leipzig 1854, 52—57). Hier wird die

menſchliche Natur als Infantin dargeſtellt, welche Lucifer als Gärtner verkleidet zu gewinnen ſucht und, als ſie ihn zurückweiſ't, die Blumen, Lüfte und Quellen zu vergiften beſchließt. Nun ſtelle man ſich vor, wie die vier Jahreszeiten als Perſonen der Infantin ihre Gaben darbringen, der Winter einen Becher von Kryſtall mit Waſſer, der Frühling Blumen, der Sommer Aehren, der Herbſt Früchte. Lucifer wagt nicht, ſein Gift einzuſenken; nicht in das Waſſer, weil darin ein ihm unbekannter ſacramentlicher Abgrund verborgen; nicht unter die Blumen, weil eine derſelben das Abbild einer andern Blume von fleckenloſer Jungfräulichkeit; nicht in die Aehren, denn in ihnen ſei ein großes Myſterium verhüllt; dagegen wählt er die Früchte, falls eine von ihnen vom Wurm angefreſſen ſei, überläßt aber ſcheu die Vergiftung dem Tode, der heimlich aus ſeinem Buſen eine Schlange unter die Früchte gleiten läßt. Daß die theatraliſche Vorſtellung eine ſolche Scene lebhaft individualiſiren konnte, liegt auf der Hand. Daß der Dichter aber gerade in den Autos nicht immer nur einer tiefſinnigen Myſtik huldigen konnte, ſondern zuweilen auch die Grauſamkeit des alleinſeligmachenden Glaubens gegen die Ungläubigen, namentlich gegen die Ketzer, hervorkehren mußte, wie Calderon im Auto el santo rey don Fernando gegen die Albigenſer gethan hat, lag in der Beſtimmung dieſer Gattung, die katholiſche Kirche zu verherrlichen und wollen wir daher der confeſſionellen Befangenheit des Geiſtlichen, der er ja auch war, verzeihen. Calderons Autos, la serpiente de metal; la cena de Baltazar, el divino Orfeo u. a. verſetzen uns in eine Wunderwelt, in deren traumartigen Viſionen die Entfremdung von der Natur, welche ihn, wie Göthe ſagt, ſchon in Uebercultur übergehen läßt, recht zum Vorſchein kommt. Sehr merkwürdig iſt es, daß er den Grundgedanken mehrer ſeiner weltlichen Dramen geiſtlich in den kühnſten Allegorien noch potenzirt hat, wie die Komödien deſſelben Namens in den Autos el pintor de su deshonra und in dem Auto, el vida es sueño. Alſo auch hier das Leben ein Traum!

El diablo predicador.

Man hat das Spanische Drama zuweilen nur nach dieser Seite der sacramentlichen Autos beurtheilt und ihm dann Inhumanität und Gedankenlosigkeit vorgeworfen, allein um es vollständig zu fassen, darf man niemals seine komischen Elemente übersehen. Die Freiheit, welche das Ideal der christlichen Völker ausmacht, hat in dem katholisch-romantischen Ideal der Spanier den Fanatismus der idealistischen Tendenz immer durch die Heiterkeit eines lebensfrohen Realismus auszugleichen gestrebt, wie wir schon den trefflichen Erzpriester von Hita als Prototyp dieser nationalen Gemüthsstimmung kennen gelernt haben. Unter den Dramen z. B., die unter dem Titel da un ingenio e esta corte herausgegeben und dem kunstliebenden Philipp IV. selber zugeschrieben wurden, findet sich ein Stück: el diablo predicador y mayor contrario amigo, worin der Teufel selber höchst possirlich als christlicher Prediger auftritt. Wahrscheinlich ist Luis de Belmonte der Verfasser dieser köstlichen Farçe, die außerdem auch Antonio Coello zugeschrieben wird. Dem Lucifer ist es durch seine Ränke gelungen, in Lucca die größte Erbitterung gegen die Franciscaner zu erregen. Alle Welt verweigert ihnen Almosen und sie sterben fast vor Hunger. Zur äußersten Noth gebracht, sollen sie auf Befehl des Magistrats die Stadt verlassen, jedoch im Augenblick, wo Lucifer über seinen Sieg frohlockt, steigt das Jesuskind mit dem Erzengel Michael vom Himmel hernieder und verurtheilt ihn, um ihn für seine Frechheit zu züchtigen, selbst Franciscaner zu werden und so lange zu predigen und Almosen zu sammeln, bis durch die neuerweckte Frömmigkeit und die eingegangenen Spenden ein zweites größeres Kloster für denselben Orden erbaut worden sei. Lucifer ist voll Verzweiflung, sich selbst bekämpfen zu müssen. Allein er muß gehorchen, die Kutte anziehen und erscheint nun plötzlich unter den Franciscanern, die schon im Begriff sind, auszuwandern. Er nennt sich contrario amigo: Bruder Widerwillen, und wirft den Mönchen sehr beredt ihre Lässigkeit und ihre Kleinmuth vor. Die heftige Thätigkeit des Teufels, ein ihm so verhaßtes Geschäft möglichst schnell zu beenden; die empörte Inbrunst, womit er

predigt; die dunkeln, oft satirischen Worte, worin er seine Sendung hüllt; der ungeheure Erfolg, den er gegen sein eigenes Interesse erlangt; die einzige Freude, die ihm in seinem Aerger bleibt, nämlich die Faulheit des Bruders Sammlers zu peinigen und seine Leckerhaftigkeit zu täuschen, dies Alles ist mit unvergleichlichem Humor dargestellt. Dies Stück wurde sehr oft gegeben und erst in unserm Jahrhundert als „der Religion zuwider" verboten, weil man für den Glauben sowohl an den Teufel als an die Mönche fürchtete.

Aber mit Calderon hatte das Auto nicht nur, sondern das Drama der Spanier selber seinen Höhenpunct erreicht. Von seinen Zeitgenossen machten sich noch Viele als Dramatiker berühmt, ohne seine Universalität zu besitzen. Der vielseitigste von ihnen war Augustin Moreto y Cavana, der, als er zu altern begann, auch Geistlicher wurde und zu Toledo 1669 starb. Er zeichnete sich besonders aus durch seine Tragödie el valiente justiciero und durch seine oft nachgeahmte Komödie el desden con el desden (bei Dohrn a. a. O. übersetzt II, unter dem Titel: Trotz wider Trotz) und no puede ser (es kann nicht sein). Francisco de Rojas, von dessen Leben wir wenig wissen, that sich vorzüglich hervor durch seine Tragödie Garcia del Castañar oder del rey abajo ninguno (bei Dohrn a. a. O. IV, Außer meinem König keiner) worin die Collision der Gattentreue und der Königstreue auf das Spitzfindigste zugeschliffen ist, und durch seine Komödie entre bobos anda el jugo (bei Dohrn a. a. O. III, dummes Zeug wird hier getrieben), die viel nachgeahmt wurde. Noch andere Dramatiker waren Juan de Hoz, Antonio de Solis, der berühmte Historiker, der 1686 starb, Matos Fragoso u. A.

Die Portugisen und Camoens.

Die Portugisische Poesie war im Grunde nur eine Abzweigung der Spanischen und wir haben schon Dichter, wie Gil Vicente, kennen gelernt, die den Portugisen ebensowohl als den Spaniern angehörten. Romanzen und Lieder, den Spanischen

vollkommen analog, machten auch in Portugal den Anfang der Dichtkunst. Unter Alfonso sollen sich im zwölften Jahrh. die Ritter Gonzalo Hermiguez und Egaz Moniz Coelho darin ausgezeichnet haben. Der Galizische Dialekt wurde der herrschende und begünstigte durch seine Weichheit den Ausdruck zarter, schmelzender Gefühle, welche durch die Vermittelung der Provençalischen Lyrik ihre Form erhielten, wie uns dies ein alter Cancioneiro mit 260 Liedern zeigt, die in jambischen Metren und in Reimen erotische Klagen ergießen (Ch. F. Bellermann: die alten Liederbücher der Portugisen. Berlin 1840). Der berühmteste Lyriker des funfzehnten Jahrh. war der Troubadour Macias, dessen unglückliche Liebe und fürchterlichen Tod Lope in seinem Drama porfiar hasta morir verewigte. Die vielen Lyriker des funfzehnten Jahrh. unterscheiden sich nicht wesentlich von den Catalonischen. Garcia de Resende sammelte von 150 Dichtern Lieder in seinem Cancioneiro general.

Von diesen lebte Bernardin Ribeyro am Hof des großen Königs Emanuel (1495—1521.). Er schrieb im Castilianischen Romanzenstyl, nur wollüstiger, zärtlicher, Eklogen, und den ersten Portugisischen Prosaroman Menina e Moça. Einen ähnlich schwermüthig leidenschaftlichen Charakter hatten die Dichtungen des Christoval Falçam, des Statthalters von Madeira. Daß man den ursprünglichen Amadisroman einem Portugisen Lobeira zuschrieb, haben wir schon gesehen. Einen der Amadisromane, den Palmerin de Inglaterra, schrieb Francisco Moraes, der 1572 ermordet ward.

Die Anfänge eines nationalen Theaters, welche Gil Vicente, 1480—1557, begründete und in denen er, ganz dem Geschmack des Volkes gemäß, bei seinen Allegorien das Seewesen nicht vergessen hatte, blieben leider ohne höhere Entwickelung, aber auch das regelmäßige Kunstdrama gelangte nicht einmal zu einer gewissen Selbstständigkeit. Saa de Miranda, 1495 zu Coimbra geb. und, nachdem er daselbst Professor der Rechte gewesen war und mehre Reisen gemacht hatte, auf seinem Landgut Tapada 1558 gestorben, war ein vorzüglicher Lyriker, versuchte aber auch die comedia erudita, die er in Italien kennen gelernt hatte, in seinen Dramen: os Estrangeiras und os Villal pan-

dios nachzuahmen. Noch näher den Alten schloß sich Ferreira an, der, zu Lissabon 1528 geboren, erst Professor zu Coimbra, dann Hofbeamter war und 1569 an der Pest starb. In der äußern Form correct, entbehrt sein berühmtes Trauerspiel: Ines de Castro und sein Lustspiel: Bristo (Name einer Kupplerin) der Seele. Andrade Caminha, 1589 gest., und Diego Bernardes, 1596 gest., setzten diese Richtung fort.

Die ungeheure Erweiterung, welche Europa in jenen Jahrhunderten durch die oceanische Schiffahrt erfuhr, war theilweise auch das Werk kühner Portugisen. Vasco de Gama hatte durch Umschiffung Afrika's den Seeweg nach Ostindien gefunden und dadurch die spätere Entdeckung Amerika's angebahnt. Die Portugisen mit ihrem alten Namen Lusitanier, Portugisisch: os Lusiadas, sind mit ihrer Küste dem Ocean zugekehrt. Der höchste Aufschwung ihrer Nation knüpft sich an dies Verhältniß, aber auch das schnelle Zurücksinken derselben nach den unglücklichen Unternehmungen in Afrika, besonders nach dem ritterlich abenteuerlichen Zuge des Königs Sebastian 1578 gegen Marokko. Bei aller Größe in einzelnen Charakteren und Katastrophen hat daher die Portugisische Geschichte etwas Schwermüthiges. Der Dichter dieser eigenthümlichen Lage wurde Luis de Camoëns, aus einer verarmten altadligen Familie 1524/29 geboren. Er studirte zu Coimbra und gab drei Schauspiele: Seleucus, Amphitruo und Filodemo heraus. Die Liebe zu einer Dame des Palastes, Catharina de Attayde, zog ihm eine Verbannung nach Santarem zu. Er ging nun als Freiwilliger auf die Flotte, machte einen Feldzug gegen Marokko mit und verlor bei Ceuta durch einen Schuß sein linkes Auge. Als er in Lissabon unbeachtet blieb, ging er 1553 nach Goa, konnte jedoch hier kein Amt erhalten und wurde wieder Soldat. Eine Satire auf die schlechte Verwaltung Indiens, zog ihm eine Verweisung nach Macao an China's Küste zu, wo er einen sehr untergeordneten Posten bekleidete und wo er in einer Grotte, die noch jetzt seinen Namen führt und eine entzückende Aussicht auf Land und Meer bietet, sein großes Heldengedicht verfaßt haben soll. Nach fünf Jahren ward ihm die Rückkehr nach Goa erlaubt, aber das Schiff scheiterte an der Mündung des Camboja-flusses und mit

Mühe rettete Camoëns, auf einem Brett schwimmend, sich und sein unsterbliches Werk. Aus dem Gefängniß in Goa, in welches ihn Gläubiger und Verläumder warfen, befreiten ihn einige Freunde und er kehrte nun 1569 nach Lissabon zurück. Sein Epos widmete er dem Könige Sebastian, der ihm dafür ein Jahrgeld von 25 Thalern aussetzte, so daß der Dichter nur durch einen treuen Neger, der ihm von Indien gefolgt war, vom Hungertode errettet ward, indem dieser für ihn bettelte! 1579 starb er, von Kummer und Krankheit aufgezehrt, im Hospital im Kreise einiger Mönche. Sechszehn Jahre später errichtete man ihm ein Denkmal.

Camoëns war ein großer Lyriker, der nur mit Dante in der vita nuova, mit Bruno in den eroici furori, mit Tasso und Shakespeare in ihren Sonetten verglichen werden kann. Seine Sonette, Elegien, Idyllen, Oden, Cançaos und Lestinen vereinen alle Süßigkeit des innigsten Genusses mit der hinreißendsten Schwermuth, die Tiefe des strengsten Ernstes mit der anmuthigsten Kindlichkeit und dies Alles in der Reinheit und Klarheit des einfachsten Ausdrucks, dessen Blüthe nicht blühender sein könnte. Dieser Lyrik, welche uns die geheimsten Regungen eines kraftvollen Gemüthes in der Weichheit wie in der Herbheit, in der Ruhe wie in der Leidenschaftlichkeit seiner Gefühle offenbart, steht sein Epos: os Lusiadas, in 10 Gesängen in poetisch vollendeten Stanzen gegenüber. Es besingt die Umschiffung Afrika's durch Vasco de Gama und die erste Begründung Portugiesischen Verkehrs mit Malabar, beginnt aber sogleich mit der Station der Flotte in der Nähe von Madagaskar. In den ersten Worten spricht Camoëns sofort seine Absicht aus, die Waffen und die edlen Helden zu besingen, die von Lusitaniens Strand *durch nie befahrene Meeresstrecken* bis hinter Taprobana vordrangen, ein neues Reich in ferner Zone zu bauen. Die Lusiaden sind das *maritime Epos*. In dem Homerischen Epos haben wir zuerst die Schilderung des Meeres getroffen; sodann im Ossianschen; dann in Kalewala; dann im Beowolf und in der Gudrun; aber die Größe des oceanischen Meeres treffen wir hier zum erstenmal. In den Lusiaden kommt ein eigentlicher Völkerkampf gar nicht vor. Die ältere Geschichte der

Portugiſen und ihrer Fürſten und Helden wird eigentlich von Vasco de Gama dem Könige von Melinda, von ſeinem Bruder einem Indiſchen Großen aus Malabar und zuletzt von einer Sirene in Form einer Prophezeiung erzählt. Ein Glanzpunct in Vasco's Erzählung iſt hier die tragiſche Geſchichte der Ines de Caſtro. Zwiſchen den Portugiſen und den Indern kommt es zwar zu allerlei Verwickelungen, die aber friedlich gelöſt werden, ſo daß Vasco mit ſeiner Flotte, nachdem Venus die Portugiſen auf einer Inſel köſtlich bewirthet hat, ruhig nach Hauſe ſegelt. Am meiſten drohet unter den Göttern ein Kampf auszubrechen. Bacchus fürchtet nämlich, daß die Portugiſen ſeiner Herrſchaft ſchaden und ſeinen Ruhm in Indien verdunkeln könnten und wiegelt die Mozambeſen gegen ſie auf. Ja, er verkleidet ſich als Chriſt, errichtet der Jungfrau Maria in ſeinem Hauſe einen Altar und betet zu ihr, um Portugiſiſche Kundſchafter zu täuſchen, als ob das Land von Chriſten bewohnt ſei! Da aber Jupiter, Mars, Venus und Mercur den Luſitaniern beiſtehen, namentlich Venus ihnen auch mit ihren Nereiden und Nymphen zu Hülfe eilt, ſo kommen ſie glücklich aus allen Gefahren heraus. Dieſe Einmiſchung der antiken Mythologie iſt ächt katholiſch, denn dieſe Götter ſind gleichſam nur eine andere Art von Heiligen. Camoëns behandelt ſie ganz naiv und poſitiv und kümmert ſich gar nicht um die Widerſprüche, die dadurch entſtehen, z. B. daß dieſe Götter ſich für das Schickſal der Chriſten intereſſirten und daß die Prieſter und Ariſtokraten von Malabar von den Portugiſen als Chriſten eine Gefahr für ihre heidniſche Religion erwarten. Vasco de Gama beſteigt ſogar mit der Thetis das hochzeitliche Bett. Vieles iſt in dem Detail der Luſiaden noch ganz nach dem Virgil zugeſchnitten, aber die Richtung des Ganzen iſt eine völlig andere, von jedem andern Epos ſich unterſcheidende. Sie liegt in der Anſchauung des Weltmeers, das unnachahmlich von Camoëns geſchildert iſt, wie Humboldt im Kosmos II, 59 ſagt, daß er uns die Oberfläche des Oceans zeigt, bald wenn milde Winde ſie kräuſeln und die kurzen Wellen im Spiel des zurückgeworfenen Lichtſtrahls funkelnd leuchten, bald wenn die Schiffe in einem furchtbaren Sturm gegen die tiefaufgeregten Elemente ankämpfen. Camoëns iſt nach ihm im eigentlichen Sinne

des Worts ein großer Seemaler; als Kriegsmann hatte er gefochten am Fuß des Atlas im Marokkaniſchen Gebiet, im rothen Meer und im Perſiſchen Meerbuſen; zweimal hatte er das Cap umſchifft und, mit tiefem Naturgefühl begabt, 16 Jahre lang an dem Indiſchen und Chineſiſchen Geſtade alle Phänomene des Weltmeers belauſcht, die er mit großer Genauigkeit beſchreibt. Wenn Humboldt aber weiterhin die Schilderung der tropiſchen Vegetation vermißt, ſo erklärt ſich dieſer Mangel einfach dadurch, daß der Dichter für die Portugiſen verſtändlicher blieb, wenn er die Inſel der Venus mit Myrthen, Citronen, Limonen und Granaten, als mit tropiſchen Gewächſen ſchmückte. Die Eigenthümlichkeit der tropiſchen Zone hat er hingegen durch zweierlei unſerer Meinung nach vortrefflich hervorgehoben, durch die Schilderung des Lichts, welches Helios dort in Fluthen verſchwenderiſch ausgießt und des Würzgeruchs, der von den ſonnedurchkochten Pflanzen ausduftet. Trotz ſeiner antiken Mythologie iſt es daher Camoëns ungleich mehr gelungen, uns in ein fremdes Wunderland zu verſetzen, als dem Ercilla in ſeiner Araucana, deren bluttriefende Kämpfe ebenſowohl in Canada hätten ſtattfinden können. Die eigentliche Handlung in den Luſiaden iſt daher nicht in einen Kampf der Portugiſen und Inder, ſondern in den Kampf mit dem Weltmeer und in den Sieg über deſſen furchtbare Gewalt zu ſetzen, die vorzüglich durch den Rieſen Adamaſtor geſchildert wird. Die Vermählung Gama's mit der Thetis ſoll die Seeherrſchaft der Portugiſen ſymboliſch bezeichnen, was Camoëns theils dadurch ausſpricht, daß Thetis und die Nymphen die Ehre der Portugiſen bedeuten ſollen, theils dadurch, daß Thetis am Schluß dem Gama das ganze Weltgebäude nach dem Ptolemäiſchen Syſtem erklärt und ihm verkündet, daß die Portugiſen von jetzt ab durch keines der andern Europäiſchen Völker beherrſcht werden würden. Die Geſchichte der Portugiſen, welche durch das ganze Gedicht vertheilt worden, iſt mit hoher Würde und patriotiſcher Begeiſterung vorgetragen, jedoch nicht ſowohl ein Epos, als nur eine epiſche Chronik zu nennen. Zurückblickend könnte man ſagen, daß von der centripetalen Tendenz des Danteſchen Epos und ſeines religiöſen Idealismus die Entwicklung der Weltanſchauung in dem Werk des Camoëns bei

der centrifugalen Tendenz des weltlichen Realismus angelangt sei.

Camoëns dichterische Größe erkennt man recht, wenn man ihn mit den ähnlichen Bestrebungen Anderer vergleicht. Jeronymo Cortereal z. B., der seine Jugend in Indien verlebte, dem Könige Sebastian auf seinem Afrikanischen Zuge folgte, in der Schlacht von Alcaçer gefangen ward und, nach langem Leiden befreit, sein Vaterland unter Spanischer Herrschaft fand, suchte Trost in der Ausarbeitung historischer Epen, die, voller Naturwahrheit, in ihrer fließenden Sprache doch des belebenden poetischen Hauchs entbehren. Er besang Spanisch die Schlacht bei Lepanto in 15 Gesängen; die Belagerung von Diu unter Mascarenhas in seinem Cerco de Diu und die traurige Geschichte des Souza Sepulveda und seiner Gattin Leonor de Sà, welche Camoëns schon episodisch erzählt hatte, Portugisisch. — Ebenso trocken blieb Rodriguez Lobo, der in der Mitte des sechszehnten Jahrh. das Leben des Portugisischen Großconnetable Nuño Alvarez Pereira in 20 Gesängen in Ottaven ebenso historisch treu als langweilig beschrieb. Dem weichlichen elegisch-idyllischen Element, das in der Portugisischen Poësie noch mehr als in der Spanischen wucherte, entsprangen seine Schäferdichtungen Primavera; o pastor peregrino; o desenganado. Wichtiger als durch diese sentimentalen Producte wurde er durch seinen Corte na Aldea e Noites de invierno d. h. der Hof auf dem Lande oder Winterabende. Es sind Unterhaltungen über literarische und sociale Themata mit eingestreueten Anekdoten und Novellen. Die Prosa derselben, obwohl der Ciceronischen in langen Perioden nachgebildet, ist für die Portugisen ein Muster der Kunst zu erzählen geblieben.

Manuel di Faria y Souza, ein Polygraph, der ebensowohl der Spanischen Literatur angehört, 1590—1649; A. Barbosa Bocellar 1610—1663, der die Saudades benannten Elegien einführte, und eine Menge Gongoristen, wie Torczao Coelho, Ribeyro de Macedo, Correa de la Cerda, Jeronymo Bahia, Francisco de Vasconcellos u. A., machten den Uebergang zum Französischen System. Als die äußere Unabhängigkeit der Nation 1640 durch Johann IV wiederhergestellt ward,

brachte dies der Nation doch keinen neuen poëtischen Aufschwung. Die Italienische Oper nistete sich am Hof ein. Ein Jude Antonio Jose, der bei dem letzten Auto da fè 1745 mit verbrannt wurde, wußte den Geschmack an Theatereffecten durch Decorationen, Kostumprunk und Maschinerien vorzüglich zu befriedigen. Der Graf Xavier de Meneses von Ericeyra, 1673 —1744, stand schon gänzlich innerhalb des Französischen Systems.

---

c) Das novantike Ideal der Franzosen.

Die Italienische Poesie hatte ihre Bildung dadurch erreicht, daß sie den ihr von der Dichtung der Troubadours, der Trouvères und der Griechischen Mythologie gegebenen Stoff in einer Form verarbeitete, welche antik gedacht war. Sie hatte die Schönheit der Phantasie als solche zu ihrem Wesen. Die Spanische Poesie nahm diese Formen auf, gab ihnen aber einen nationalromantischen Inhalt, in welchem zur Liebe, deren Darstellung die Italiener fast ausschließlich zum Gegenstand gemacht hatten, die Ehre, die feudale Loyalität und die katholische Christlichkeit mit einem Absolutismus hinzutraten, der die Romantik des ritterlichen Ideals abschloß. Die Franzosen empfingen von den Italienern jene Formen, von den Spaniern diesen Inhalt, allein sie konnten weder jene unmittelbar anwenden, noch in diesem sich unmittelbar befriedigen; jene nicht, weil die Provençalische Lyrik, von welcher dieselben ausgingen, von ihnen selber hervorgebracht war, diesen nicht, weil die Nordfranzösische Epik und Dramatik denselben bei ihnen ebenfalls schon durchgearbeitet hatte. Sie konnten daher durch die Italienische wie durch die Spanische Poesie zwar angeregt, aber nicht beherrscht werden und bedurften einer andern Entwicklung für ihren Fortschritt. Man bedauert zwar oft, daß die Franzosen ihre romantische Poesie nicht fortgebildet hätten, allein man bedenkt nicht, daß die Provençalische Lyrik, die Normannische Epik und die Pariser kirchlich-nationale Dramatik das Ideal der Ritterlichkeit in der That erschöpft hatten. Die Fortbildung der Französischen Poesie, welche das Keltische,

Römiſche, Chriſtliche und Germaniſche Element mit außerordentlicher Kraft in ihren Dichtungen zu einer Fülle von Liedern, Erzählungen und dramatiſchen Erfindungen vereinigt hatte, ging nun im Gegenſatz zu dieſer realen Productivität zu einer Periode fort, in welcher ſie die Form zum Inhalt und für dieſen Zweck die Nachahmung der antiken Poeſie zum Mittel machte. Wie ſie aber in der Lyrik, Epik und Dramatik des Mittelalters die productive Macht geweſen war, von welcher das Minnelied, das Karolingiſche und Arturiſche Ritterepos, die ſociale Novelle, die myſtiſche Allegorie und die Komik der theatraliſchen Moralitäten in ganz Europa ausging, ſo erhob ſie ſich auch mit dieſem antiken Formalismus abermals zur ausgedehnteſten Herrſchaft.

Wir nennen das Ideal, welches die Franzoſen in dieſer Periode verfolgten, das novantike, um anzudeuten, daß es das antike ſein ſollte, daß aber dieſe Reproduction ſich doch nicht gänzlich von dem Ideal der chriſtlichen Welt, nämlich der Freiheit, loszureißen vermochte, und daß ſie mithin eine Modification im modernen Sinn erleiden mußte. Die Franzoſen nennen es auch die Renaiſſance, um die Wiedergeburt der antiken Kunſt als der wahrhaften auszudrücken. Ihr Ideal war aber nicht ſowohl das Helleniſche der naiven Schönheit, als vielmehr das Römiſche der moraliſchen Würde, der didaktiſchen Rhetorik, der panegyriſchen Hofpoeſie und der dilettantiſchen Belletriſtik. Die Griechen wurden damals von den Franzoſen noch nicht verſtanden. Was ſie antik nannten, war immer die Römiſche Form und die Römiſche Auffaſſung des Griechiſchen in der Theorie des Horaz, des Quintilian und Cicero. Dieſe Einſeitigkeit wird oft überſehen und doch iſt ſie es allein, die uns das Nüchterne, Beſchränkte, Verfehlte, Irrige in der Franzöſiſchen Claſſik erklärt. Alles, was wir von der Römiſchen Poeſie geſagt haben, gilt deshalb auch von dieſer Epoche der Franzöſiſchen und man kann daher, bei aller Breite ihrer empiriſchen Auslegung, im Grunde genommen von ihr wenig Neues ſagen. Die Ode wurde nach Horaz, das Epos nach Virgil und Lucan, die Elegie nach Ovid und Tibull, die Satire nach Horaz und Juvenal, das Drama nach Seneca und Terenz, das Lehrgedicht nach Virgil

und Lucrez, der witzige Einfall nach Catul und Martial behandelt. Man war sich der Nachahmung vollkommen bewußt. Die Annäherung an jene Muster oder die Abweichung von ihnen wurde das Princip des Urtheils. Der Geist eines Homer, eines Pindar, eines Aeschylus und Sophokles, eines Aristophanes und Empedokles, blieb den Franzosen noch verschlossen.

Durch den monarchischen Absolutismus wurde von Franz I. bis Ludwig XV. die Französische Poesie wesentlich *Hofpoesie*, wie im Augustischen und Ptolemäischen Zeitalter. Die *gesellschaftliche Bildung* wurde daher bis zu jener Glätte, Eleganz und Geschmeidigkeit erhoben, welche die Erscheinung der Leidenschaften im naturwahren Ungestüm des Affects vermeidet und, mit Ausnahme des stereotypen Enthusiasmus für das Herrscherhaus, die Aeußerung der Gefühle nivellirt. In der Gesellschaft fordert der gute Ton, daß Niemand sich hervordrängt, Niemand seine etwaige Ueberlegenheit fühlbar macht. Alles, was gesagt wird, auch das an sich Gewichtige, wird daher durch die Form zu einem scheinbar Unbedeutenden herabgedrückt, um nicht durch die Prätension des Außerordentlichen anzustoßen. Ebenso fordert aber auch der gute Geschmack, einen Beitrag zur Unterhaltung zu geben, der doch endlich etwas Besonderes, Neues enthalten muß. Damit nun in demselben das Individuelle wieder getödtet und die mit ihm entstehende Ungleichheit wieder zurückgenommen werde, muß der Inhalt die Form des *Witzes* annehmen. Die ganze gebildete Gesellschaft spricht die nämliche Sprache. Es würde ungeschickt, es würde beleidigend sein, sich nicht in ihren Formen zu bewegen. Soll nun in der Darstellung ein Inhalt aus der monotonen Gewöhnlichkeit hervortreten, so muß er vor allen Dingen so plan, so übersichtlich, so verständig sein, daß Jedermann ihn sofort fassen kann, aber zugleich muß er sich durch eine eigenthümliche Wendung aus dem Nivellement der Alltäglichkeit ausscheiden und diese Wendung ist die *epigrammatische Pointe* die mit ihrer witzigen Fleurette das Lächeln erregt, die vorausgesetzte Gleichheit einen Augenblick unterbrochen zu haben. Der Witz, weil er unterhält, erwirbt sich damit die Verzeihung für die Verwegenheit seiner Existenz. Er rettet die Gesellschaft von der *Langenweile*, an welcher der gute Ton, der gute Ge-

schmack, die Feinheit der Bildung mit ihrem Salongeschwätz oft leiden. Er verwandelt mit seinen Impromtus, mit seinen Sallies, mit seinen Apropo's, mit seinen Aequivoken, das Nichts in einen Schwärmer, dessen Sprühfeuer einen Augenblick angenehm leuchtet, selbst wenn ihm einige Bosheit beigemischt sein sollte. Diese Kunst des Widerspruchs, der keiner ist, macht das Innerste jener vers de société, jener zahllosen pièces fugitives aus, an denen die Französische Poesie so reich ist und die an eigentlicher Poesie so arm sind.

Wenn aber das novantike Ideal durch solche Abhängigkeit von der höfisch-gesellschaftlichen Bildung dazu kam, die Schönheit in die Abwesenheit aller Tiefe des Inhalts, aller Natürlichkeit der Form zu setzen, so darf man darüber nicht die Kehrseite dieser nur negativ vollkommenen Kunst vergessen, nämlich den Begriff der Correctheit der Diction, den sie zum obersten Kriterium der aesthetischen Production machte. Die Phantastik der Keltischen Sage, die miraculöse Transcendenz der christlichen Kirche, die Unnatur des Marinismus und Gongorismus, die Hyperbolik der Muhammedanischen Symbolik, die Trübheit, die im Hintergrunde des Germanischen Gemüthes lauert, wurden einem rationellen, logischen Maaßstab unterworfen und damit dem Styl das erste seiner Gesetze, Klarheit, gesichert. Das Bedürfniß derselben ist es gewesen, welches die übrigen Nationen von den Franzosen oft abhängig machte, wenn sie in dem Sturm und Drang ihrer Individualität sich ins Bizarre, Groteske, Zerflossene, Mysteriöse und Unverständliche verloren hatten. Der Mangel der Französischen Kunst hängt, wie überall, mit ihren Vorzügen auf das Engste zusammen. Die Richtung auf stylistische Entschiedenheit erzeugte in ihr eine sorgfältig abgewogene Sonderung der Gattungen, für welche man bestimmte Regeln aufstellte. — Die Sonderung an sich war ein rationeller Act, der Billigung verdiente, allein die Art und Weise, wie man ihn ausführte, war eine beschränkte, weil sie zwar die Unterschiede setzte, allein den inneren Zusammenhang, den Uebergang derselben in einander verkannte. Daher wurde die Französische Poetik von Scaliger bis Boileau sogar antipoetisch, indem sie gewisse empirische, hauptsächlich Rö-

mische Formen als absolute Gesetze hinstellte und jede Abweichung von diesen conventionellen Normen als schlechten Geschmack verfolgte. Die Nachdrücklichkeit aber, mit welcher sie den Styl cultivirte, brachte sie dazu, das nur Rhetorische bereits für das Poetische zu halten und den Pomp der Declamation mit dem wahrhaften Pathos zu verwechseln.

Rabelais.

Die Französische Poesie verfiel aber auch in einen innern Widerspruch, indem sie innerhalb der antiken Formen doch noch das Romanische Ideal der Ritterlichkeit festzuhalten meinte, während dies sich schon in ein Ideal bürgerlicher Freiheit umzubilden begonnen hatte. Mit der absoluten Monarchie, den stehenden Heeren, der Polizei und dem Buchdruck konnte das phantastische Ritterthum nicht mehr zusammenbestehen. Wenn in Italien Pulci's, Ariosto's und Folengo's ironische Behandlung der Rolandssage, wenn in Spanien des Cervantes humoristische Satire die Auflösung des Ritterideals positiv ausgedrückt hatte, so fehlte es auch Frankreich nicht an einem solchen positiven Denkmal. Dies waren die Caricaturen des François Rabelais, 1483 aus Chinon in der Touraine geboren und 1553 zu Paris gestorben. Er war ein Mönch, aber zugleich ein gelehrter und welterfahrner Arzt, der sich säcularisiren ließ, sich als Schriftsteller Meister Alcofribas, den Abstractor der Quintessenz nannte und 1535: la vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel in Einem Buche, und 1542: Pantagruel, roi des dipsodes, restitué à son naturel, avec ses faits et prouesses épouventables, in 4 Büchern herausgab. Diese Compositionen sind in der Poesie in der That dasselbe, was die ungeheuerlichen Gestalten eines Höllenbreughels oder Hieronymus Bosch in der Malerei. Die Geschichte der Kunst hat mit ihnen weniger zu schaffen, als die Culturgeschichte. Es sind kecke Satiren auf die Sophisterei der Scholastik, auf die Verderbtheit des Klerus, besonders des Papstthums, auf die Zuchtlosigkeit der damaligen Pariser Sitten, die bis in die geringsten Einzelheiten geschildert werden, auf die Völlerei und

Schlemmerei des Zeitalters, gegen Ende auch auf die Politik desſelben. Gargantua iſt ein Freſſer, Pantagruel ein Säufer. Die Anlage ihrer Geſchichte iſt nun zwar biographiſch, allein ohne irgend ein pſychologiſches oder ethiſches Intereſſe. Rabelais überläßt ſich mit ſeinem unendlichen Talent zur Komik jeden Augenblick den Einfällen, die ihm gerade kommen, unterdrückt keinen Witz, der ſich ihm darbietet, und wühlt ſich mit Behagen gern in den ſchlammigſten Cynismus hinein, in welchem er ſich ſelbſt mit den ekelhaften ſyphilitiſchen Geſchwüren befaßt. Die Gelehrſamkeit reizt ihn, bei einer gegebenen Gelegenheit alle möglichen Variationen derſelben katalogartig aufzuzählen z. B. Spiele der Kinder, Unarten derſelben, Wurſtarten, Bücher einer Bibliothek u. ſ. w. Wie er ſo in das Aparteſte ſich verliert, ſo geht er auch wieder zur Parodie der Rieſen und Helden, der Ritterromane, ins Koloſſale, in die lächerlichſten Uebertreibungen. Das ritterliche Ideal behandelt er mit nicht geringerer Verachtung, als das mönchiſche. Er iſt voller Witz, Laune, Schalkheit, Phantaſie und hat, im Gegenſatz zur höfiſchen Poeſie, die Sprache des Volks aufgenommen, die er mit der genialſten Willkür durch die kühnſten Schöpfungen erweiterte, allein im Ganzen haftet ihm eine Formloſigkeit an, die auch bis zur Rohheit ſich verläuft. Die Zote iſt ihm zu wenig Mittel und wird nicht, wie bei Ariſtophanes, durch einen höhern Idealismus des Ganzen aufgezehrt. Obwohl Rabelais auch der Philologen und der Griechiſchen Götter ſpottet, ſo hat er doch in den beiden letzten Büchern des Pantagruel die wahrhaften Geſchichten des Lukianos nachgeahmt. Die ergötzlichſte Figur ſeiner krauſen Erzählung, der vielgereiſte Panurge, wird ſchon nach Beendigung des Kriegs des Pantagruel mit den Dipſoden vom dritten Buch ab die Hauptperſon. Er möchte nämlich gern heirathen. Die Bedenken gegen dieſe Neigung werden mit mediciniſch-gründlicher aber extrem cyniſcher und widriger Breite erörtert und zuletzt will Panurge das Orakel der heiligen Flaſche darüber befragen; dies gibt die Veranlaſſung zu einer Reiſe nach den Inſeln der Medamothen d. h. Nirgendheimer, der Papaugaus, des Laternenvolkes u. ſ. w. Jede Inſel bietet Gelegenheit zu einer beſondern Satire. Panurge gelangt endlich auch zu ſeinem Zweck. Die

heilige Quelle, aus welcher er die Flasche empfängt, murmelt ein Orakel, welches die Priesterin für das bedeutendste erklärt, das sie je vernommen. Es heißt nämlich: Trink! (Deutsch in einer wunderbar vollendeten nur mit Rückerts Uebersetzung des Hariri zu vergleichenden Weise von Gottlob Regis, Leipzig 1832) — Am Glücklichsten nachgeahmt wurde die buntscheckige Manier Rabelais von Beroalde de Verville in seinem Moyen de parvenir.

Die Entwickelung dieser Periode theilt sich, 1) in die Assimilation der antiken und der Italienischen Formen; 2) in die Erhaltung des romantischen Ideals durch den Roman; 3) in den völligen Sieg des pseudoantiken Ideals durch das Drama.

1) Die Assimilation der antiken und der Italienischen Formen.

Durch Franz I., der persönlich allerdings, wie der Deutsche Maximilian, noch einen ritterlichen Charakter hatte, wurde die antike Richtung entschieden gepflegt. Seine Schwester Margarethe, geb. 1492, die zuerst an den Herzog Karl von Alençon, nach dessen Tod an den König von Navarra, Heinrich d'Albert, vermählt war und 1549 zu Ortez in Bigorre starb, war selbst eine ausgezeichnete Dichterin, die jedoch noch der Romantik huldigte. Sie schrieb 4 Mysterien, la comédie de la nativité de Jesus Christ; de l'adoration des trois rois; des innocens; und du désert, nämlich der Flucht Josephs und Maria's in die Wüste; außerdem zwei Farçen: la comédie de deux filles et de deux mariées und la farçe de Trop, Prou, Peu, Moins. Diese Werke aber, so wie viele andere vom Triumph des Lammes, vom Spiegel der sündigen Seele u. s. w. sind verdunkelt von ihren Novellen. Es sollten auch 100 werden, wie im Decamerone, allein sie kam nur bis zur 73sten am achten Tage. Eine Gesellschaft von Badegästen, die aus den Pyrenäenbädern zurückkehren, unterhält sich damit bei schlechtem Wetter in einem Wirthshause. Die Mönche werden in diesen Erzählungen nicht weniger, als bei Boccaz, durchgezogen. Sie erschienen erst nach ihrem Tode 1558, anfänglich unter dem Titel: Histoire des amans fortunées, später unter dem des

Heptameron. Der Dichter, der den Uebergang aus der romantischen Stimmung in die tändelnde, heitere, elegante Manier der Hofpoesie machte, war Marot.

Le style marotique.

Es waren eigentlich drei Marot. Jean Marot aus der Normandie, Garderobenintendant Franz I., legte durch seine Rondeaux, Episteln, panegyrischen Epen u. drgl. den Grund zu dem zierlich nüchternen, reinlich witzelnden, verbindlich complimentirenden Styl, den man le style marotique nannte. Sein Sohn Clément Marot, 1495—1544, Kammerdiener Franz I., der Geliebte erst der Gräfin Diana von Poitiers, dann der Margaretha von Navarra, vom Klerus wegen seines protestantischen Sinnes und wegen seiner Uebersetzung der Psalme verfolgt, so daß er die letzten Jahre seines Lebens unstät im Auslande von Ferrara nach Genf, von Genf nach Turin umirrte, zeichnete sich durch die naive Leichtigkeit seiner Epigramme, Rondeaux und kleinen Lieder aus. Wenn von ihm gewöhnlich gesagt wird, daß er die Ekloge in die Französische Poesie eingeführt habe, so ist dies irrig, weil die Idylle schon seit den Pastoralen der Provençalen und den Pastoreten der Troubères in Frankreich heimisch war. Er brachte nur die Nachahmung der Virgilianischen Bukolika hinzu. Sein Sohn Michel Marot schloß sich seiner Manier an. Wenn gewöhnlich J. Renaud de Segrais, 1624—1701, als Begründer der Französischen Ekloge genannt wird, so bezieht sich dies lediglich auf die correcte Form des novantiken Ideals; der Sache nach waren die bergeries längst vorhanden.

Die Französische Plejade.

Marot ahmte die Alten nach, ohne ein principielles Bewußtsein über sich zu haben. Seine Freunde und Nachahmer zeigten dies schon in höherm Grade. Von diesen ward der Satiriker Etienne Dolet zu Paris 1546 als Ketzer verbrannt. Mellin de St. Gélais, der 1559 als königlicher Bibliothekar zu Paris starb, führte das Sonett und Madrigal von den Italienern zurück

und ahmte in seinen Erzählungen den Boccaz und Ariosto nach. Um die Mitte des sechszehnten Jahrh. machte man sich die Nachahmung der Alten mit Bewußtsein zum Zweck. Dies war die That von sieben Dichtern, welche sich selbst mit dem Siebengestirn der Alexandrinischen Periode unter Ptolemäus Philadelphus verglichen und sich mit Stolz la pleïade française nannten: Ronsard, du Bellay, Jodelle, Antoine de Baïf, Pontus de Thyard, Remi Belleau und Jean Daurat.

Pierre de Ronsard war der Stifter dieser Schule. Er war 1525 aus einer alten adligen Familie geboren, machte viele Reisen und starb als Prior von St. Cosme 1585. Den ersten Ruf erwarb er durch eine Uebersetzung des Aristophanischen Plutus, die im Collège Coquerel zu Paris öffentlich mit dem größten Beifall aufgeführt wurde. In den jeux floreaux von Toulouse gewann er den Preis und der Magistrat dieser Stadt ertheilte ihm das Prädicat poète français, welches seine Bewunderer bis zu dem eines prince des poètes français steigerten. Ronsard ging nun alles Ernstes darauf aus, die Französische Sprache durch die Assimilation Griechischer und Römischer Wörter und Formen umzuschaffen. Die Marotisten empfanden diese Tendenz als einen unnatürlichen Zwang und machten Opposition, allein die Gunst des Hofs und der schon modisch gewordene Enthusiasmus für die Alten wendete den Sieg auf Ronsards Seite. Eine Menge seiner Latinisirungen und Gräcisirungen, welche damals durch ihre Neuheit Befremden erregten, haben sich in der Französischen Sprache erhalten; nicht so seine gewaltsamen Constructionen und seine oft lächerlichen Metaphern. Neben dem Antiken blieb er aber auch dem Italienischen zugewendet und besang in einigen hundert Sonetten eine Cassandra. Seine erotischen Gedichte sind unter dem Titel: les Amours de Ronsard zusammengefaßt und enthalten Sonette, Chansons, Elegien, Madrigale u. s. w. In den 5 Büchern seiner Oden ahmte er Horaz und Pindar nach und wurde oft schwülstig und unverständlich. Auch die Hymne führte er ein. Das Epos wollte er in seiner Franciade antikisiren. Zum Gegenstand machte er darin die Stiftung des Königreichs Frankreich durch einen Sohn Hektors, Francus, den sein Oheim Helenus mit Schiffen

von Griechenland sendet. Er kam aber in diesem langweiligen Gedicht nur bis zum vierten Buch. Zum Metrum machte er darin noch den fünffüßigen Jambus mit regelmäßig wechselnden männlichen und weiblichen Reimpaaren. In zwei Büchern Eklogen ließ er Heinrich II. als Henriot, Karl IX. als Carlin, Katharine von Medicis als Catin u. s. w. auftreten. — Sein Freund Joachime du Bellay, wie er, Geistlicher, 1524 — 1560, wurde von seinen Zeitgenossen als der Französische Ovid geehrt. Antoine de Baïf, ebenfalls Geistlicher, trieb die Frivolität des erotischen Gedichts in der Nachahmung Catulls und Martials schon bis in das Priapeische.

Der wichtigste Dichter der Plejade wurde aber Etienne Jodelle de Limodin, geb. zu Paris 1532 und daselbst gest. 1573, nicht dadurch, daß er die antiken und Italienischen Formen in der Lyrik und Didaktik weiter bildete, sondern daß er das Drama nach dem Muster der Alten zu reformiren unternahm. Die Italiener hatten dies auch versucht, allein es fehlte ihnen, wie den Deutschen, an einem Centralpunct, von welchem aus eine nachhaltige Wirkung auf die ganze Nation möglich gewesen wäre. Ein solches Centrum besaß Jodelle vor ihnen voraus an Paris. Er gab dem Französischen Drama jene pseudoclassische Physiognomie, die es von da ab über zwei Jahrhunderte behielt, denn er sonderte die Tragödie und Komödie, er führte den Alexandriner, die 5 Acte und die 3 sogenannten, dem Aristoteles aus Mißverstand aufgebürdeten Einheiten ein, daß nämlich die Handlung als Eine sich an demselben Ort und in dem Verlauf derselben Zeit, etwa Eines Tages, entwickeln müsse, wenn sie eine natürliche Wahrscheinlichkeit besitzen solle. 1552 führte er im Hôtel de Rheims in Gegenwart des Hofs seine Cleopâtre captive auf. Er behielt darin, wie auch viele Italiener von Alberto Mussato an versucht hatten, den Chor bei, der jeden Act mit Gesang beschließt und in den letzten Acten als Theilnehmer und Rathgeber mitspricht. Die Handlung des Stückes bis zum Tode Cleopatra's war nur gering, aber die Steigerung der Declamation vortrefflich. Den ersten Act hatte er ganz in Alexandrinern abgefaßt, die folgenden Acte noch in fünffüßigen Jamben mit willkürlicher Reimfolge. Die Chor-

gesänge waren in Strophen, Antistrophen und Epoden getheilt. Die Rolle der Cleopatra spielte der zwanzigjährige Dichter selbst. Der große Erfolg dieser Tragödie begeisterte ihn, sich auch im Lustspiel zu wagen. Dies that er mit seinem Eugène ou la rencontre in vierfüßigen Jamben. Der reiche und wohlgenährte Abbé Eugen hat seine Geliebte Alix mit einem einfältigen Burschen Guillaume vermählt, ihren Umgang desto bequemer zu genießen. Er trägt seinem Caplan Messire Jean auf, sie im Auge zu behalten, damit sie nicht etwa auch noch andere Liebhaber zulasse, da sie schon vor ihm einen Galan, den Gascogner Hauptmann Florimond, gehabt habe. Dieser kommt vom Kriege mit den Kaiserlichen zurück, sehnt sich nach seiner Alix, läßt sie durch seinen Burschen Arnault auskundschaften und überhäuft sie, als er ihre neue Lage entdeckt, mit Prügeln. Guillaume wird überdem von seinem Gläubiger Mathieu bedrängt und so fehlt es denn nicht an Verlegenheiten aller Art. Der Abt Eugen hat aber eine Schwester Helene, welche schon früher in Florimond verliebt war. Er bestimmt sie, sich zu seiner Rettung dem Hauptmann zu ergeben, beschwichtigt den Gläubiger Guillaumes und schließt mit letzterm einen förmlichen Vertrag ab, daß er von nun ab mit seiner Frau, die er liebe, recht oft ohne alle Sorge schlafen könne, was Guillaume, da er gar nicht eifersüchtig sei, ihm gern zugesteht. Dieser Komödie fehlt es nicht an Handlung, nicht an fester und genauer Zeichnung der Charaktere, nicht an einem lebendigen Dialoge, allein die sittliche Schamlosigkeit des Inhalts ist widrig. Ein frivoler Pfaffe war also der erste Gegenstand des antikisirenden Lustspiels bei den Franzosen, aber noch kein Tartüffe, denn der Abt Eugène ist kein Heuchler, sondern geht seinen Gelüsten zwar mit kluger Vorsicht, allein sonst mit Offenheit nach. Jodelle spielte auch dies Stück mit seinen Freunden selber, im Hôtel de Rheims, dann im Collège Boncour mit höchstem Beifall! Er schrieb hierauf noch eine Tragödie: Dido se sacrifiant mit einem Chor von Trojanern und Phönizierinnen, die abwechselnd auftreten. Den Dialog führte er hier schon in Alexandrinern mit regelmäßig wechselndem männlichen und weiblichen Reim durch. — Von seinen Freunden übersetzte Baïf die Antigone des Sophokles und bearbeitete den

Miles gloriosus des Plautus und den Eunuchen des Terenz für Jodelle's Theater. Sein Freund Remi Belleau, der auch selber mitspielte, stellte in einer Komödie: la reconnue, die Schicksale einer jungen Nonne dar, die den Schleier ablegt, Protestantin zu werden, bei der Einnahme von Poitiers aber einem Hauptmann als Beute zufällt und ihn zuletzt in Paris heirathet. J. Grevin und G. Brunin schlossen sich als Dramatiker ganz an Jodelle an.

Der Richtung nach gehörten zur Plejade viele nun vergessene Dichter, wie Tahureau, du Bartas, der auch als Prince des poètes gepriesen wurde, weil er Ronsards Manier noch übertrieb, St. Marthe u. A. Sie versuchten, in der Französischen Sprache, der Quantitätslosigkeit derselben zum Trotz, Hexameter und Pentameter, Alcäische und Sapphische, zugleich gereimte, Oden zu machen. (K. A. Mayer: das Französische Siebengestirn in Prutz Literarhistorischem Taschenbuch, Leipzig, II, 1844, 1—72.)

Der correcte Styl der Malherbéschen Schule.

Die Reinheit und Eleganz der Französischen Sprache arbeitete sich aus den Gräcismen und Latinismen und aus dem Schwulst der Ronsardschen Schule wieder heraus und fixirte sich durch Malherbe in jener verständig klaren, anständig nüchternen, höfisch geleckten Weise, die eigentlich schon mit Thibaut von Navarra ihren Anfang genommen hatte. Schon vor Malherbe hatten Jean Bertand und Philippe Desportes, zwei hochgestellte Geistliche, sich einer größeren Correctheit befleißigt. François de Malherbe aus Caen 1555—1628, ein vornehmer Normanne, der in Heidelberg und Basel studirt und unter der Ligue gegen Heinrich IV. gekämpft hatte, begründete in seinen Sonetten, Epigrammen, Chansons und Gelegenheitsgedichten die normale Form des poetischen Styls der Franzosen, worin Theophile Viaud 1590—1626, François Maynard 1582—1646, J. François Sarazin, gest. 1654, Honorat de Racan, gest. 1670, Gerard de St. Amand u. A. ihm nacheiferten. Eine selbstständigere Stellung nahm Mathurin Regnier, 1573—

1613, durch die 16 Satiren ein, die er mit scharfer Weltbeobachtung und in kerniger Sprache dem Juvenal und Persius nachahmte.

Weil die Form den Ausschlag für den Styl gibt, so wurde der Inhalt fast gleichgültig. Man schrieb oft bloße Prosa, aber in Versen, rhythmisch untadelhaft, dem Sprachgebrauch der von Richelieu begründeten Akademie gemäß. Jean de la Fontaine, 1621 aus Chateau Thierry in der Champagne geb. und 1694 gest, verfaßte Sonette, Eklogen, Gloſſen, Balladen, Doppelrondeaux, zwei artige einactige Luſtſpiele: le Florentin und la coupe enchantée, erzählte nach dem Apulejus die Geſchichte der Pſyche, erwarb ſich aber ſeinen eigentlichen Ruf doch zuletzt nur durch naive, anmuthige Wiedererzählung von Fabliaux und von Aeſopiſchen Fabeln, worin er ſogar an dem Juriſten Jean Paſſerat unter Heinrich IV. einen glücklichen Vorgänger gehabt hatte. Lafontaine ging im Ton mehr auf den style marotique zurück, ohne jedoch der Correctheit des Ausdrucks etwas zu vergeben. In ſeinen contes fand er einen Nachahmer an Jacques Vergier, der 1720 ermordet ward; in ſeinen Fabeln an Euſtache le Noble, der 1711 ſtarb.

Die Correctheit iſt denn auch das Einzige, was wir hier von einer ganzen Schaar von Dichtern zu erwähnen haben, die im Leben dem Libertinismus huldigten und eine Menge von flüchtigen Dichtungen in reizender Nachläſſigkeit hervorbrachten, die als Momente des ſocialen Proceſſes ihre ephemere Bedeutung hatten, von der Culturgeſchichte beachtet zu werden verdienen, für die Kunſt aber keine ſonderliche Epoche bilden. Die Auflöſung des ritterlichen Ideals tritt in ihnen als vollkommene materialiſtiſche, atheiſtiſche, epikuräiſche, frivole Lebensanſicht hervor. Man entfremdete ſich der chriſtlichen Romantik in dem Grade, daß man ſie nur noch albern und geſchmacklos fand. In der That, wenn man in Goujet bibliothèque Françoise, Paris, 1748—56, 18 Volls., die uns das vollſtändigſte Material für dieſe ganze Periode darbietet, die Menge der Namen, die hieher gehören, lieſt und vom eilften Bande ab die Auszüge aus den Poeſien dieſer Dichter und Dichterlinge, ſo kann man nicht umhin, zu urtheilen, daß die religiöſe und ſittliche Corruption,

die man so oft im achtzehnten Jahrh. als ein Product der Encyklopädisten schildern hört, längst vor diesen als die Wirklichkeit der vornehmen Welt existirte und daß die Encyklopädisten gegen diese genußsüchtigen Witzlinge, die sich selbst les voluptueux nannten, sehr ernste Männer waren. Remi Belleau hatte den Anakreon in's Französische übersetzt und nun wimmelte es von Nachahmern des Griechischen Skolions. Marot hatte einen Tempel des Cupido geschrieben und diese Allegorie wurde nun zu Tode gehetzt. Der Staatsrath Isaac de Benserade, 1612—91, empfing seiner gesellschaftlichen Niedlichkeiten wegen den Namen des Hofpoeten. Emanuel Luillier, von seinem Geburtsort, einem Dorfe Chapelle bei Paris gewöhnlich nach diesem genannt, 1616—86; sein Freund Bachaumont; Guillaume Anfrie de Chaulieu 1639—1720, ein Geistlicher, der Französische Anakreon; dessen Freund Ch. Auguste de la Fare, 1644—1712; Alexander Lainez 1650—1710; eine Menge Abbés, Linière des Ivetaux, sein Freund St. Pavin Cotin und viele Andere gehören in diese Kategorie, die sich mit dem höhern Aufschwung der Ode in Jean Baptiste Rousseau 1669—1741 vollendete. In diesem Dichter, dem Sohn eines Pariser Schusters, erreichte die Malherbesche Diction ihre vollkommenste Würde und Reinheit.

Die epische Pseudoromantik.

Während nun die gebildete, geistreiche Gesellschaft sich ganz und gar in ihrer Lyrik antikisirte und sich mit ihrer Phantasie gänzlich in den Vorstellungen der Griechisch-Römischen Mythologie und Geschichte bewegte, erhielt sich die Romantik des ritterlichen Ideals in der Form von Epen und Romanen. In Italien konnte der eigentliche Roman gar keinen Boden gewinnen. Die romantische Pseudoepik vertrat dort seine Stelle. In Spanien entwickelte sich neben dem Schäferroman der Schelmenroman; in Frankreich, dem Mutterlande des Ritterromans, kam es zu einer Mischgattung, die in ihrer Tendenz noch immer dem altritterlichen Ideal der Amadisromane anhing, allein durch die Veränderungen, welche die absolute Monarchie erheischte, indem

ſie den Ritter zum bloßen Edelmann und Hofmann herabſetzte und ſeit Franz I. den Anſpruch an eine mit dem Griechiſch-Römiſchen Alterthum vertraute Bildung machte, zu einer Umgeſtaltung des Tons gezwungen war. Man kann ſie daher pſeudoromantiſch nennen. Sie erfriſchte ſich materiell durch Nachahmung und Verarbeitung Spaniſcher und Griechiſcher Elemente. 1595 war in Spanien die mit vielen Romanzen durchwebte Historia de las guerres civiles de Granada, angeblich von G. Perez de Hita, erſchienen. Eine genaue Franzöſiſche Nachahmung und ſpäter eine wörtliche Ueberſetzung durch Sane gaben allen den Franzöſiſchen Romanen Nahrung, in welchen Mauriſche Sitten geſchildert wurden. In der Structur der Romane, in der Anlage der Situationen, in den Schickſalswendungen, in den Beſchreibungen von Paläſten, Gärten, Kunſtwerken, Aufzügen, wirkten aber die Griechiſchen Romane, deren wir ſchon ſo oft haben gedenken müſſen, in ganz unberechenbarem Maaße ein und man kann die Macht, mit welcher der Griechiſche Genius das Gebiet der äſthetiſchen Production bis in ſo entlegene Regionen beherrſcht, nicht genug bewundern. Amyot überſetzte Heliodors Aethiopika 1547 in's Franzöſiſche und ſie erlebten noch vor Ablauf des Jahrhunderts zehn Auflagen. Gleiche Begeiſterung erregten die Erotika des Achilles Tatios, die nach einer Spaniſchen Nachbildung von Nunnez de Reinoſo in ſeinen Amores de Clareo y Florisea 1554 bekannt wurden.

Die Pſeudoromantik verſuchte nun zuerſt ein chriſtlich-feudales Epos zur Verherrlichung der Franzöſiſchen Monarchie. Aller Gelehrſamkeit, allem Fleiß, ja allem Talent zum Trotz brachte ſie hier nur unerquickliche, düſtere Gemälde hervor, wie Jean Demarets de St. Sorlin, 1595—1676, in ſeinem Clovis; Jean Chapelain, 1595—1674, in ſeiner Pucelle ou la France delivrée; George de Scudéry, 1601—1667, in ſeinem Alaric ou Rome vaincue; Pierre Lemoine, 1601—1672, in ſeinem St. Louis ou la sainte couronne reconquise; St. Amand in ſeinem Charlemagne u. ſ. w. Alle dieſe innerlich todten Epen ſind weitere Ausläufer der Manier von Ronſards Franciade.

Die ſchwärmeriſche Empfindſamkeit des Schäferromans

wurde durch die Astrée von Honoré d'Urfé, 1567—1625 mit dem Interesse der Gesellschaft dadurch in engere Verbindung gesetzt, daß er seine eigene Geschichte hinter den Römern, Druiden, Franken und Burgundern versteckte und sich selbst Seladon nannte. Wenn man von hier ab, weil die Astrée in ihrer Umarbeitung 5 starke Bände einnahm, die langathmigen Romane, les romans de longue haleine, zu rechnen pflegt, so vergißt man, daß die Prosaromane vom Gral, daß Perceforest, daß die Amadisromane schon eben solche weitschweifige Erzählungen gewesen waren. Urfé war von der Nachahmung der Spanischen Schäferromane ausgegangen, hatte aber dem pastoralen Element im Widerspruch mit der Natur der Idylle eine starke Beimischung des kriegerischen gegeben.

Den Uebergang zum sogenannten heroischen Roman machte Gomberville durch seinen Polixandre, der, eine Nachahmung der Griechischen Romane, 1632 erschien. Ihm schloß sich Gautier de Costes de la Calprenède 1646 mit seinen vielbändigen Romanen Cleopatre, Cassandre und Pharamond an und an ihn reihete sich Madeleine de Scudéry 1607—1701. Die Memoirenschreibung, die mit Froissart und Brantome sich so sehr dem Roman genähert hatte, und die politischen Romane, die in Lateinischer Sprache in der urbs solaris von Campanella, in der Utopia von Morus, in der Argenis von Barclai erschienen waren, wirkten auch auf die Reflexionen ein, welche man den heroischen Romanen einwebte, weshalb man sie auch als politisch galante bezeichnete, eine in jeder Beziehung richtigere Benennung. Die Scudery überließ sich einer grenzenlosen Breite und machte den Anfang jener Schriftstellerinnen, welche seitdem in der neueren Literatur den Roman so oft mit einer wahrhaft erschreckenden Fruchtbarkeit angebauet und ihn der Mittelmäßigkeit überliefert haben. Ihr Ibrahim ou l'illustre Bassa enthielt 4, ihr Artamène ou le grand Cyrus 10, ihre Clélie 10, ihre Almahide ou l'Esclave reine 8 Bände. Cyrus wurde von hier ab öfter der Gegenstand epischer Compositionen, unstreitig weil auch für ihn ein Grieche, Xenophon in der Kyropädie, das Fundament gelegt hatte, denn man kann dieselbe in der That als den ersten politi-

schen Roman betrachten. Die Kyropädie ist ein pädagogischer Fürstenspiegel.

Schon in eine förmliche Poetisirung der Geschichte ging Fräulein Charlotte Rose de Caumont de la Force, 1650—1724, über, welche die Geschichte der Margarethe von Navarra, des Königs Gustav Wasa, des Burgundischen Hauses u. s. w. romantisirend beschrieb. Madame de Villedieu, 1640—1683, spann Anekdoten von Cäsar, Solon, Alcibiades zu weitläufigen galanten Romanen aus. In Spanischer Novellenmanier schrieb sie galanteries Grenadines. Pioche de la Vergne, Gräfin de la Fayette, 1633—1693, schrieb die Geschichte der Herzogin von Orleans, Henriette's von England; Zaïde; la princesse de Cleves; la comtesse de Tende; mémoires de la cour de France u. s. w. mit Geist und Anmuth. Der Graf von Bussy, Roger de Rabutin 1618—93, verrieth in seiner Histoire amoureuse des Gaules die galanten Intriguen und pikanten Scandale am Hof Ludwigs XIV. mit solcher Schamlosigkeit, daß er deshalb für immer von demselben verwiesen wurde. Die Voraussetzung von Anzüglichkeiten, das Suchen nach Anspielungen war so allgemein, daß sogar die Aventures de Télémaque des Bischofs de la Motte Fénélon, 1651—1715, während ihres Drucks verdächtigt wurden, der Druck deshalb abgebrochen werden mußte und eine vollständige Ausgabe erst 1717 erschien. Dies in lieblicher Würde und wohllautender Prosa geschriebene Werk ist auch ein Fürstenspiegel, in welchem die an Homer's Odyssee anknüpfenden Begebenheiten dem didaktischen Interesse des Verstandes untergeordnet sind. Für den pseudoantiken Geschmack der Franzosen war es classisch.

Den Spanischen Sittenroman ahmte Paul Scarron nach, 1610—1660. Er schrieb 5 Novellen nach dem Spanischen und den Roman comique, dem er den viage entretenido, zu Grunde legte, in welchem 1603 Agustin de Rojas Villandrando die ergötzlichen Erlebnisse einer wandernden Schauspielertruppe beschrieben hatte. Scarron hatte viel Sinn für die Burleske, schrieb burleske Oden, eine burleske Gigantomachie: Typhon, und travestirte in 8 Büchern die Virgilische Aeneis. — Wenn Scarron in seinem Roman le ridicule cam-

pagnard die provinciellen Sitten zum Gegenstand machte, so schilderte der gleichzeitige Furetière in seinem Roman bourgeois die Sitten des Pariser Bürgers. — Alain René le Sage, 1668—1747, ahmte mit Geist Spanischen Mustern eine Menge komischer Romane nach, von denen wir hier nur den Guzman d'Alfarache nennen wollen, welchen er dem Aleman, ferner den Diable boiteux, welchen er dem Perez de Guevara, und den Gil Blas de Santillana, welchen er dem Vicente Espinel nachbildete. Durch Abglättung und Verfeinerung, sowie dadurch, daß er die Spitzbübereien und das Elend der untern Volksclassen, die im Spanischen Schelmenroman nicht fehlen, überging, machte er diese Darstellungen für die ganze Europäische Aristokratie mundrecht. Er übersetzte auch den Don Quixote. Dem positiven Ritterideal sich zuneigend sind seine zum Seeroman überlenkenden Abenteuer des Ritters Beauchesne, Capitains der Flibustier. Sein Bachelier de Salamanque und seine Histoire de Stevanville de Gonzales stehen den genannten Werken nach.

Die epische Pseudoromantik war von der monotonen Feierlichkeit der christlich feudalen Epen zur schmachtenden Sentimentalität der allegorischen Pastoralen, von dieser zum heroischen und politisch galanten Roman, von diesem zum historischen und von diesem endlich zum komischen Sittenroman übergegangen, der von seiner Spanischen Abkunft her noch die meisten wirklich romantischen Momente enthielt. Der Ausgang dieser ganzen Epik war ein Abspringen aus dem christlich Romantischen überhaupt in das Morgenländische, für welche Richtung der Ibrahim und die Almahide der Scudéry schon den Anfang gemacht hatten. Dieser Ausgang war das Mährchen, welches in der Keltischen Beimischung der Französischen Nation einen ganz heimathlichen Boden fand. Wenn wir das Karolingische und Bretonische Epos, wenn wir die allegorischen Moralitäten, wenn wir die Amadisromane erwägen, so werden wir nicht erstaunt sein, daß der Französische Verstand, der eine so logische Manier verfolgt, auch in's Phantastische umschlägt, um sich gleichsam von seiner Regelmäßigkeit durch den Zufall des Spiels zu erholen. Nebenher wurde jedoch sowohl das Orientalische Kostum als die Form

des Mährchens zu einer Maske der Satire. Der ältere Perrault, Charles, 1626—1703, gab 1697 Contes de ma mère l'oye heraus, die so viel Glück machten, daß ihnen schon 1698 die Contes de Fées von der Gräfin von Aulnoy folgten, die 1705 starb. 1704—8 übersetzte nun Ant. Galland (1646—1715) die Mährchen von Tausend und Einer Nacht aus dem Arabischen und Petit de la Croix die von Tausend und Einem Tag aus dem Persischen. Es erschienen Nachahmungen über Nachahmungen von Simon Gueulette, von den Gräfinnen Auveuil, Murat u. s. w. Graf Anton Hamilton wollte sich 1720 darüber lustig machen, traf aber den Mährchenton so vortrefflich, daß seine Erzählungen: le hélier, l'histoire de fleur d'épine, les quatres Facardins und Zénéide noch jetzt den besten zugezählt zu werden verdienen. Perraults Mährchen, zu denen er vorzüglich die Novellensammlung Straparola's und den Pentamerone des Neapolitaners Battista Basile, der 1637 herausgekommen war, benutzte, wurden in alle Europäische Sprachen übersetzt. Sie sind es, aus welchen die Geschichten vom Blaubart, Däumling, gestiefelten Kater, Rothkäppchen u. s. w. abstammen, welche durch Tieck auch der Deutschen Romantik angeeignet sind.

---

3) Das classische Theater.

Die ganze Eigenthümlichkeit des novantiken Ideals kam in der dramatischen Poesie der Franzosen zum Vorschein. Im Roman konnte dasselbe, der Natur der Sache nach, weniger durchdringen. In der Lyrik herrschte es zwar, allein in einer unvollkommenen Weise, denn die alten Töne der ursprünglich Provençalischen Lyrik kehrten immer zurück; die Italienischen Formen, deren man nicht mehr entrathen konnte, waren ja aus ihr hervorgegangen. Die quantitätslose Sprache und der Reim machten hier eine völlig servile Nachahmung der Alten unmöglich. Die geselligen Verhältnisse und die Denkungsart waren bei aller äußern Aehnlichkeit des damaligen Paris mit dem kaiserlichen Rom und dem Perikleischen Athen im Innersten endlich noch ganz andere,

weil sie in ihrem Naturalismus und Epikuräismus sich doch ihres Widerspruchs mit dem Christenthum bewußt waren, auch wenn sie nur die Götter der Griechen und Römer in ihren Gedichten figuriren ließen. Nannte man doch charakteristisch genug die Anwendung der Mythologie nur eine Maschinerie! Im Drama konnte aber das novantike Ideal bis zu einer Vollständigkeit und Reinheit sich durchsetzen, wie sie in der Lyrik und Epik unmöglich war. Dennoch ist es ein Irrthum, wenn man sich, wie es sehr häufig geschieht, vorstellt, daß die Franzosen das romantische Element des Drama's ganz auszuschließen vermocht hätten. Man überzeugt sich nämlich bei einer näheren Betrachtung, daß α) eine sehr umfangreiche Assimilation des Spanischen Drama's stattfand; β) daß die strenge Scheidung der Tragödie und der Komödie sehr allmälig erfolgte und das Extrem der pièces à scènes detachées so wie die Farçen des Volkstheaters immer neben sich hatte; und daß γ) in der Entstehung der sogenannten Comédie larmoyante sich im Grunde nichts Anderes, als das romantische Element, wieder geltend machte.

α) Die Assimilation des Spanischen Drama's.

Während des ganzen sechszehnten Jahrh. wurden noch immer Mysterien und Moralitäten aufgeführt. Die kirchliche Reform benutzte sie sogar zu heftigen Protesten gegen das Papstthum. Jodelle's Cleopatra, mit welcher das antike Princip zuerst auf dem Theater siegte, wurde 1552 gespielt. Der Sinn des Publicums war jedoch im Allgemeinen noch romantischer gestimmt und daher die Aufnahme Spanischer Stücke erklärlich. Die Spanische Bühne beherrschte damals Italien und Frankreich. Ja selbst als die Theorie des novantiken Ideals schon anerkannt war, blieb sie für das Lustspiel vornämlich die unerschöpfliche Fundgrube. Die Französischen Dramatiker bedienten sich für die Betitelung derjenigen Stücke, in welchen sie, den Spaniern folgend, das Tragische mit dem Komischen vereinten, ganz unbefangen des Ausdrucks Tragikomödie. Nachahmung der Antike und Nachahmung der Spanischen Romantik wechselten miteinander ab. Ebenso der Gebrauch des Verses und der Prosa. St. Gélais

führte 1559 eine Sophonisbe in Prosa auf. Jean und Jacques de la Taille schrieben Lustspiele in Prosa, ersterer auch ein gutes Trauerspiel: la famine. Jean de Mayret, der 1655 starb, schrieb Tragödien: Cleopatre, Virginie, Sophonisbe, Solyman, und Schäferdramen Chryseide, Silvie, worin ihm Tristan l'Hermite, Nicolas Filleul, Pierre Matthieu, Nicolas de Montreux, Jean Heudon und Fronton nachfolgten, welcher letztere auch eine Pucelle d'Orleans dichtete. La Peyronse gab 1555 eine Médée ganz in gereimten Alexandrinern, die erste Tragödie in dieser durchgeführten Form, und Robert Garnier erhob in seinen Tragödien Hippolyte 1573 und in les Juives, worin er die Geschichte des Königs Zedekias behandelte, den Wechsel männlicher und weiblicher Reime zum Gesetz. Aus dem Ariosto nahm er den Stoff zu einer Bradamante.

Troupe de la comédie Française.

Die Confrairie de la passion erkannte jetzt, daß die Epoche ihrer Darstellungen vorüber sei. Da sie das Privilegium der öffentlichen theatralischen Aufführungen besaß, so hatten die Dichter bis dahin ihre Stücke auf Privatbühnen spielen müssen. 1592 verpachtete die Passionsbrüderschaft ihr Privilegium an die Troupe de la comédie française, so daß das heutige Theâtre français in der That mit dem ältesten stehenden Theater des neueren Europa's in ununterbrochenem Zusammenhang ist. Auch im Quartier des Marais erhielt 1600 eine Gesellschaft die Erlaubniß zum öffentlichen, regelmäßigen Spiel. Die Troupe de la comédie française machte Alexandre Hardy zu ihrem Theaterdichter, der unendlich fruchtbar war. Von etwa 800 Stücken haben sich aber nur 41 erhalten, welche den Beweis liefern, daß er den Spaniern das Meiste entlehnte, wie z. B. der Diana des Montemayor seine Felismène. — Auch Jean Rotrou, 1609—50, beutete die Spanier aus und zwar mit inniger Anempfindung und vielem Geschick. Nach Lope de Vega dichtete er la belle Alfrède; Laure persecutée; Lope de Cordone; occasions perdues; la bagne de l'oubli u. s. w. und behielt offen den Titel der Originale bei. — Paul Scarron 1610—60,

der den Spaniern auch im Roman und in der Novelle folgte, ſchrieb Jodelet maitre et valet nach Rojas: Amo criado: Don Japhet d'Arménie nach Moreto's: Marques de Carrajol; le gardien de soi même nach Calderons: Alcaide de si mismo; la fausse apparence nach eben deſſelben: no siempre lo peor es cierto u. ſ. w. — Rotrou, Boisrobert, B. Baro, Colletet u. A. halfen auch dem Cardinal Richelieu, der gern als dramatiſcher Dichter glänzte, ſeine Stücke componiren: Mirame; l'aveugle de Smyrne; les Thuilleries; la grande pastorale &.

β) Die Scheidung der Tragödie und Komödie.

Das Spaniſche Nationaltheater hatte die Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen ſelbſt in den Auto's feſtgehalten. Es war der Typus des den Franzoſen geläufigen Myſteriums, ſo daß von dieſer Seite die Verarbeitung Spaniſcher Stücke für ſie gar nichts Fremdes darbot. Die Nachahmung des Antiken, in welchem das Tragiſche vom Komiſchen ſtreng geſondert war, mußte aber zur beſtimmten Scheidung der Tragödie und Komödie führen, wie ſie auch von den Italienern immer beobachtet war. Dieſe Scheidung, vorbereitet durch Jodelle, war die That P. Corneille's und von ihm ab fixirte ſich auch die den Franzoſen bis zur Revolution hin eigenthümliche Theorie für das Drama. Der Kern derſelben war der an ſich ganz richtige Gedanke, daß das Drama, um eine Handlung im Verlauf weniger Stunden darſtellen zu können, eine Kataſtrophe haben müſſe, auf welche in ſteigender Entwicklung alle daran betheiligten Perſonen hinzuarbeiten hätten. Dieſer an ſich dem Weſen des Drama's entnommene Gedanke wurde aber auf eine irrige Weiſe beſchränkt, indem man die Einheit der Handlung auch zu einer Einheit des Ortes und der Zeit machte. Für das Luſtſpiel war dieſe Beſchränkung weniger hinderlich, weil der Stoff ſeiner Handlung als in der Regel der bürgerlichen Geſellſchaft angehörig eher ein Zimmer, einen Garten, eine Straße und dergl. als unveränderlichen Schauplatz möglich macht und weil die progreſſive Bewegung zur Kataſtrophe überflüſſige Epiſoden abſchneidet und dadurch die Spannung fördert, die aus den einzelnen Verwicklungen

resultirt. Für das Trauerspiel hingegen, dessen Probleme aus dem weitschichtigen Boden des Staates, der Religion und den Collisionen derselben entspringen, mußte diese Theorie zu einer Unnatur führen, für welche man ohne Grund die Griechischen Tragödien und die Poetik des Aristoteles als Auctorität glaubte citiren zu können. Die Folge dieses Zwanges war nämlich einerseits der Ausfall aller großen, erschütternden Scenen, die nur in der Wechselwirkung des heroischen Individuums mit der Masse, die nur in der Berührung mit den ewigen Mächten der Natur, mit Wald und Berg, Strom und Meer, Erde und Himmel, möglich sind; anderseits die Nothwendigkeit, den breiten Hintergrund eines Volkslebens und der Natur doch zur Anschauung zu bringen, was man nur durch ärmliche Surrogate vermochte, durch Beschreibungen von Schlachten, Ungeheuern, Stürmen, durch Briefe, Monologe, namentlich aber durch die sogenannten Vertrauten, welche dem Helden oder der Heldin von allem Wichtigen und Geräuschvollen, was sich draußen begibt, erzählen. Die Declamation mußte daher der Mittelpunct der ganzen Darstellung werden, denn ihr ward es zugemuthet, alles das für die Phantasie des Hörers hervorzuzaubern, was er selbst hätte sehen und hören sollen. Und in der brillanten Rhetorik dieser pathetischen Declamation haben denn die Französischen Dichter in der That auch Großes geleistet. Man machte in der Tragödie gewöhnlich das Vorzimmer der Fürsten zum Schauplatz, weil hier noch die größte Möglichkeit für das Zusammentreffen der verschiedensten Personen gegeben war. Eben damit wurde aber auch die ganze Handlung oft stubenhaft verzwergt und das in der Schwüle der beengten Zimmerluft sich bis zur Maaßlosigkeit aufspreizende Pathos um so affectirter. Der Ausdruck Maaßlosigkeit betrifft nur die rhetorische Breite, denn in der Wahl der Wörter mußte wieder die stete Rücksicht auf den höfischen Schauplatz und seine Umgebungen vorherrschen. Alles Naive, Gewöhnliche, Naturwüchsige war hier verbannt. Der Ausdruck mußte im Pomp einer sogenannten edlen Diction auftreten, die sich scheuete, etwas mit den im gemeinen Leben geltenden Benennungen zu bezeichnen und es daher umschrieb. Solche Metaphern, die oft ins Lächerliche fielen, hatte schon Jodelle und seine Schule

aufgebracht. Um aber von vorn herein den pathetiſchen Schwung als wahrſcheinlich erſcheinen zu laſſen, entnahm man die Stoffe der Griechiſchen und Römiſchen, der Jüdiſchen und Türkiſchen Geſchichte, indem man dort das Pathos der ihrer Freiheit ſelbſtbewußten Republicaner, hier das Pathos der ihrer Macht und göttlichen Berechtigung ſelbſtbewußten Fürſten entfaltete. Wie wir von der claſſiſchen Lyrik der Franzoſen ſagen mußten, daß ſie ſchon den atheiſtiſchen Materialismus, der eine Phaſe der ſpätern Revolution ausmachte, enthalten habe, ſo müſſen wir auch behaupten, daß der Republicanismus der Revolution ſchon längſt in der Tragödie ſeine leidenſchaftlichſte Sprache gefunden hatte, der jedoch die Apotheoſe der abſoluten Monarchie, wie in Racine's Eſther und Athalie, ebenſo einſeitig gegenüberſtand. — Das Luſtſpiel konnte auch in Proſa, das Trauerſpiel durfte nur in Verſen gedichtet werden. Wollte das Luſtſpiel das des ſogenannten Hochkomiſchen, la haute comédie, ſein, ſo mußte es ebenfalls in Verſen ſein. Der unverbrüchliche Vers für beide war der Alexandriner. Jodelle hatte in ſeinem Abt Eugen noch den vierfüßigen Jambus angewendet, allein ſeit Corneille galt nur noch der Alexandriner auch für die Komödie. Der Alexandriner war das epiſche Versmaaß für die chansons de geste geweſen, deſſen auch die Spanier ſich neben den Redondillen bedient hatten, bevor die Italieniſchen Metren bei ihnen aufkamen. Er war mit unſerm Nibelungenvers und weiter mit dem Scandinaviſchen Fornyrdalag im Grunde daſſelbe Metrum. Er wurde nun ſo behandelt, daß er in der Mitte durch die Cäſur und am Ende durch den Abſchnitt im Sinn der Phraſe, der wenigſtens den Werth eines Komma's haben mußte, zwei feſte Ruhepuncte erhielt. Das Uebergreifen des Sinnes in zwei Verſe, das alte enjambement, war nicht geſtattet. Der Alexandriner eignete ſich daher vortrefflich zur dialogiſchen Antitheſe, allein der Pedantismus ſeiner Behandlung, den erſt Chénier in der Revolutionsperiode brach, beſchränkte die ihm mögliche Mannigfaltigkeit ohne Noth und machte ihn eintönig. Dem Ausdruck moraliſcher Sentenzen war er ſehr günſtig. Die belle phrase konnte in ihm das Pfauenrad ihrer pointirten Epigrammatik bequem auseinanderſchlagen. Aber auch dem Spiel des Witzes in

der Komödie war er sehr zugänglich und die Französischen Dichter, wie Molière und Regnard, haben ihn oft zur wahrhaft classischen Vollendung erhoben. — Die Faßlichkeit und Verständigkeit der strengbegrenzten Composition und die Klarheit des Ausdrucks waren es, welche dem französischen Drama jene universelle Herrschaft eroberten, die es in ganz Europa so lange geübt hat. Der Sturz dieses Systems in seiner Ausartung, den Diderot und Lessing bewirkten, darf die wahrhafte Schönheit, deren es in der That fähig ist, nicht, wie es bei uns Ton geworden, verkennen lassen.

La Tragédie

Pierre Corneille aus Rouen 1606 geb., 1684 als Dekan der Pariser Akademie gest., machte den Uebergang aus der Spanischen Richtung in die exclusiv Französische. In seinem Lustspiel Mélite 1625 verletzte er noch die Einheit der Zeit. Clitandre war noch eine Tragikomödie. Vier Lustspiele: la veuve; la galérie du palais; la soubrette; la place du roi, hatten nicht den Erfolg, als das: le menteur, nach Alarcons: la verdad sospechosa. La suite du menteur ist ebenfalls nach dem Spanischen des Lope de Vega: Amar sin saber a quien. 1635 gab er seine erste Tragödie Médée. Er schloß sich darin dem Seneca an, dichtete aber, offenbar aus romantischem Bedürfniß, noch eine Liebe des Aegeus zur Kreusa hinzu. 1636 erschien sein Cid, der allgemeine Bewunderung erregte, jedoch im Wesentlichen ein Plagiat an Guillen's de Castro: Mocedades del Cid war, welches sogar die schönsten Momente des Vorbildes verkannte (v. Schack a. a. O. II, 430 ff.). Von 1639 an folgten als die vorzüglichsten seiner Tragödien: les Horaces; Cinna; Polyeucte; la mort de Pompée; Rodogune; Heraclius; Nicomède; Pertharit; Oedipe; Sertorius; Othon; Sophonisbe; Agesilas; Attila. Corneille stand noch auf Seiten der Fronde und war mehr republicanisch, als royalistisch gesinnt. — Sein Bruder Thomas Corneille, auch Corneille de l'Isle genannt, 1625—1709, folgte theils Spanischen Mustern, wie namentlich in seinem: le comte d'Essex; theils seinem

Bruder in seinem Timocrate, Camma, Pyrrhus und in seiner Ariane. — In derselben Manier schrieb Antoine de la Fosse, der 1708 st., seinen Manlius; Corésus; Thésée; ferner schrieben darin Pellegrin, Genêt, J. Galbert de Campistron, der 1723 st.; J. François Duché (Debora; Jonathan; Absalon); und Longuepierre, der einen Guillaume Tell versuchte.

War Corneille der Dichter des Kampfs und seiner Schrecken, der Dichter der symmetrisch geordneten Gegensätze, der Dichter der Widersprüche und ihrer Skepsis, so wurde Jean Racine, 1639 — 1699, der Dichter der Liebe, der Versöhnung, des Glaubens und der Verherrlichung des absoluten Royalismus. Starb er doch aus Kummer über eine edle That, mit welcher er den König beleidigt hatte! Er hatte nämlich eine Bittschrift mit Vorschlägen einzureichen gewagt, wie dem Elend, das Ludwigs glänzende Feldzüge über das Volk gebracht, abzuhelfen sei und fiel darüber in Ungnade. Sein erstes Aufsehen hatte er durch eine Ode: les nymphes de la Seine, gemacht, worin er die Vermählung Ludwigs XIV. mit jenem Schmeichelton besingt, der die Fürsten in die entsetzliche Illusion wirft, Götter zu sein. P. Corneille bewegt sich in der Dialektik der Collision, daß die Erfüllung der Pflicht zugleich die Pflicht verletzt. Cinna wie Emilie z. B. werden in seiner Tragödie Cinna von Augustus mit Wohlthaten und Vertrauen überhäuft; Cinna liebt Emilien; aber Augustus hat Emiliens Vater hinrichten lassen und sie setzt daher den Mord des Kaisers als Bedingung für ihre Liebe. Welch' ein Gewühl sich widersprechender Empfindungen geht aus dieser Situation hervor! Aehnlich wie die Lage der Emilie im Cinna ist die der Pulcheria im Heraclius. Racine hat auch die Entzweiung des sittlichen Gefühls mit sich selbst zum tragischen Ausgangspunct, allein ohne den subtilen Antagonismus Corneilles, ohne die Unnatur in der Lage seiner Helden und Heldinnen: 1664 la Thébaide nach Aeschylos; 1666 Alexandre; 1668 Andromaque; 1668 les plaideurs, sein einziges Lustspiel, nach den Wespen des Aristophanes; 1669—77 Britannicus; Bérénice; Bajazet; Mithridate; Iphigénie; Phèdre; 1689 Esther; 1691 Athalie, sein anfänglich von der Kritik verkanntes Meisterstück. Racine, Jansenist, hatte es für die Kost-

gängerinnen von St. Cyr geschrieben. — Sein Nebenbuhler war der von der Coterie der Madame de Sevigné und Cyremonts unterstützte Jean Nicolas Pradon, der 1689 st. und die Tragödien Tamerlan, Regulus, Phèdre, Hippolyte schrieb.

In Racine hat die Französische Tragödie ihre höchste Ausbildung erreicht, welche mit der strengsten Beobachtung der für classisch gehaltenen Gesetze doch die Gluth der tiefsten Romantik der Gefühle zu verbinden wußte und in ihrer Sprache eine Würde und Anmuth zeigte, die man mit Recht oft der Sophokleischen verglichen hat. Ihm folgte Prosper Jolyot de Crèbillon der ältere, 1674—1764, der den Beinamen le terrible empfing, weil er das Grausenhafte der Situation und die Furchtbarkeit des Ausdrucks übertrieb: Idoménée; Atrée; Electre; Rhadamiste; Xerxes; Semiramis; Pyrrhus; Cataline; la mort de Cicéron. Will man die Vergleichung mit den Griechen herbeiziehen, so kann man Crébillon nicht, wie geschehen, den Französischen Aeschylus nennen; dies würde P. Corneille als eigentlicher Schöpfer der Tragödie sein. Ihm würde Racine als der Sophokles derselben, Crébillon als ihr Euripides folgen. Richtiger aber erblickt man in Crébillon den Seneca der Franzosen. Seneca wurde überhaupt von den Franzosen mehr studirt, verstanden und nachgeahmt, als die Griechen, die ihnen relativ dunkel bleiben, wenn sie auch genug von ihnen sprachen und dieselben sogar zu übertreffen wähnten.

La Comédie de caractère.

Die Komödie, die, wie wir sahen, durch Jodelle und P. Corneille von der Tragödie geschieden, noch das ganze siebzehnte Jahrh. hindurch aus der Spanischen Nahrung sog, wurde zur classischen als sogenannte Charakterkomödie. Ohne Charaktere kann ein Drama überhaupt nicht gedacht werden, allein es ist ein Unterschied der Darstellung dadurch möglich, daß das Hauptinteresse einmal in die Entwicklung der Handlung als solcher gelegt wird, welche die Zeichnung der Charaktere dem Effect der Situation unterordnet, daß es ein andermal in den Charakter gelegt wird, welcher die Situationen der Handlung sich insofern

unterordnet, als sie für die Erscheinung seiner Eigenthümlichkeiten nur die Gelegenheit darbieten. Die Handlung geht immer aus dem Charakter hervor, um aber das Unterscheidende eines Charakters anschaulich heraustreten zu lassen, wird er in Lagen kommen müssen, die besonders geeignet sind, gerade seine Eigenheit in Scene zu setzen. Bei den Spaniern fehlt es so wenig an Charakteristik, daß sie eine Fülle der mannigfaltigsten Charaktere erschaffen haben, allein es ist wahr, daß die Gestaltung der Handlung bei ihnen als das wesentliche Interesse erscheint, was man gewöhnlich damit ausdrückt, daß man ihnen das Intriguenstück zuschreibt. Umgekehrt fehlt es bei dem classischen Lustspiel der Franzosen nicht an Handlung, weil ohne eine solche, wie geringfügig sie sei, ein Drama ebenfalls nicht gedacht werden kann. Zwei Drittel ihrer Dramen waren ja auch dem Spanischen Theater entlehnt. Allein sie richteten sich im Lustspiel vorzugsweise auf die Charakteristik in dem abstracten Sinn, ein *Charakterideal* zu schildern. In der Tragödie gingen sie nicht darauf aus, Ideale des Heroismus, der Liebe, der Grausamkeit u. s. w. zu zeichnen, sondern darauf, den *Widerspruch* der *Affecte* mit rednerischer Vollendung in seiner antithetischen Dialektik darzulegen. Wir haben vorhin Corneille's Cinna als Beispiel angeführt. Daß Cinna, weil er Emilien liebt, sich gegen Augustus verschwört, ist ein Widerspruch mit der Hochachtung und Pietät, die er außerdem gegen ihn fühlt. Ohne Emilien zu lieben, würde er gegen Augustus nicht conspiriren. Emilie aber fühlt sich ebenfalls gegen Augustus von Bewunderung und Dankbarkeit durchdrungen, da er sie mit Wohlthaten überhäuft und persönlich auszeichnet. Diese Gefühle sind ihr aber verhaßt, da sie in ihm zugleich den Mörder ihres Vaters erblickt, den Augustus als einen politischen Gegner auf eine Proscriptionsliste gesetzt hatte. Sie ist also in ihrem Gefühl, wie Cinna, zu widersprechenden Affecten hingerissen. Und auch Augustus befindet sich in dem Widerspruch zwischen Freundschaft und Herrscherpflicht. Vergegenwärtigen wir uns diese Gegensätze, so können wir nicht leugnen, daß die Großmuth des Augustus, als die Verschwörung entdeckt ist, etwas wahrhaft Majestätisches hat. Augustus könnte den Cinna hassen, sollte ihn vernichten, aber er versöhnt sich mit ihm

und überwältigt alles Widerstreben mit den berühmten, unendlich imposanten Worten: Soyons ami, Cinna! In der Komödie nahmen die Franzosen nunmehr allerdings die Richtung, Charaktere ganz universell hinzustellen, d. h. nicht einen Geizigen, einen Misanthropen u. s. w., sondern den Geizigen, den Misanthropen u. s. w. schlechthin. Es war jene Abstraction, die so lange in den Mysterien und Moralitäten die Tugenden und Laster personificirt hatte. Es war jene Verständigkeit, die sich in reinlicher Absonderung der Unterschiede gefiel. Es war jene Analyse der bürgerlichen Gesellschaft, welche die neue Komödie der Griechen bereits zu den Charakterbildern des Parasiten, Bramarbas, Geizigen (in der Aulularia des Plautus), Selbstquälers (im Heautontimorumenos des Terenz) u. s. w. geführt hatte. Nichts jedoch ist irriger, als wenn man das Französische Lustspiel slavisch in diese Verallgemeinerung der Charaktere aufgegangen denkt. Dies ist so wenig der Fall, daß es vielmehr in seinen Charakterbildern vor allen Dingen auch Franzosen geschildert hat. Der Misanthrop z. B., der gewöhnlich als das beste Charakterlustspiel Molières angezogen wird, ist doch eben nur ein Französischer Aristokrat, der nach seinen Grundsätzen, wie sie unter Ludwig XIV. galten, raisonnirt und dessen ganze Erscheinung so wenig Lächerliches hat, daß sie vielmehr den Eindruck der tiefsten Melancholie einer vom Unglück zerrissenen, vornehmen, edlen Seele hinterläßt.

Jean Baptiste Poquelin de Molière, 1622—73, zog anfänglich mit der Schauspielerin Bejart in der Provence als Schauspieler, Schauspieldirector und Schauspieldichter umher. 1654 war er mit seinem Lustspiel l'étourdi aufgetreten, denn le dépit amoureux folgte. Mit dem précieuses ridicules, in denen er die Frondisten persiflirte, erregte er die Aufmerksamkeit des Hofs und ging 1658 nach Paris, wo er das Theater der Troupe de Monsieur begründete und den Royalismus durch heitern Spott und witzige Satire ebenso apotheosirte, als Racine durch die sanfte Erhabenheit seiner Tragödie. Molière war bei allem Freimuth seiner Sittenkritik entschiedener Royalist. Selbst im Tartüffe ist es zuletzt der absolute Monarch, der den Betrug entlarvt, dessen Blick in die Tiefen aller Verhältnisse dringt und der den armen Orgon von der Verbindlichkeit seines gerichtlich

geſchloſſenen Contracts durch ſeine uneingeſchränkte Macht befreit. Molière hat nun allerdings ſolche Einſeitigkeiten idealiſirt, die man vorzugsweiſe unter dem Namen der Charakterkomödie verſteht: le misanthrope; le malade malgré lui; Tartuffe ou l'Imposteur; l'avare; George Dandin ou le mariage confondu; le bourgeois gentilhomme; les femmes savantes; les amis magnifiques; le malade imaginaire; allein er hat mit Benutzung des Plautus, wie im Amphitryon; mit Benutzung des Terenz, wie in der école des maris; mit Benutzung Spaniſcher Grundlagen wie im médécin malgré lui, in Don Garcie de Navarre und im Don Juan ou le festin de pierre; mit Benutzung des Franzöſiſchen Volkstheaters, wie im Monsieur de Pourceaugnac; auch Intriguenſtücke und Burlesken gedichtet. Für die Burleske, die er mit Macaroniſchem Franzöſiſch und mit Provinzialismen ausſtattete, war er eben ſo begabt, als für das Hochkomiſche. Seine fourberies de Scapin und ſeine komiſchen Ballette, l'impromptu de Versailles und la princesse d'Elide, ſind vortrefflich. Sein Tartüffe, deſſen Thema zuerſt von Tirso de Molina in der Marta la piadosa, dann von Jodelle im Eugène, von Machiavell in der Mandragola nach andern Seiten hin berührt war, hat nicht ſowohl einen vor andern ſeiner Komödien hervorragenden Kunſtwerth, als vielmehr eine culturgeſchichtliche Bedeutung. Seit er 1664 zu Verſailles am 12. Mai zuerſt aufgeführt wurde, haben ſich die Völker ſeiner als einer Waffe gegen die Verwüſtungen bedient, welche die geiſtliche Heuchelei im Innern der Familien anzurichten vermag. Molière durfte ihn in der Stadt erſt nach einem Jahr aufführen, da der Magiſtrat von Paris Bedenken hatte, welche erſt der König niederſchlug. Molière ſtarb bekanntlich in ſeinem Beruf, erſchöpft von einer Darſtellung des malade imaginaire, worin er die Titelrolle geſpielt hatte.

Ihm ſchloſſen ſich an: Florentin Carton Dancourt, 1661—1726; A. J. Montfleury (la femme juge et partie; la fille capitaine); Michel Baron, 1653—1729, der auch die Andria des Terenz auf die Bühne brachte (l'homme à bonnes fortunes; la coquette et la fausse prude); Edme Bourſault, 1638—1701 (la comédie sans titre; Ésope à la cour; Ésope à la

ville); vor Allem aber Jean François Regnard, 1647—1709, der in seiner abenteuerlichen Jugend mit einer Provençalischen Schönen auch, wie Cervantes, in Algierischer Gefangenschaft geschmachtet hatte (le retour inattendu; le legataire universel; le distrait; le joueur; les folies amoureuses). Auguste de Brueys, 1640—1723, arbeitete gemeinschaftlich mit Palaprat seine Stücke, z. B. le grondeur. 1706 brachte er, wie schon früher erwähnt, den Maitre Pathelin wieder auf die Bühne. Eine mehr phantastische Richtung nahm Marc Antoine le Grand, der 1728 starb und viel für das Italienische Theater in Paris arbeitete. Sein ami de tout le monde ist noch ein herkömmliches Charakterlustspiel, aber sein Roi de Cocagne ist zwar in der Diction durchaus correct, ja zierlich, aber in der bunten Schilderung des Schlaraffenlandes von einer wahrhaft humoristischen Ausgelassenheit beseelt. Wir wiederholen, daß man in den Literaturgeschichten das Französische Theater oft viel einseitiger malt, als es in der That war. Die Ausbildung des Komischen ins Geregelte und Geglättete hinderte die Franzosen nicht, sich auch an dem sogenannten Niedrigkomischen, an dem Grotesken und Burlesken zu ergötzen. Die früher erwähnten Volkstheater hatten vorzüglich diese Tendenz. Sie hießen von den Jahrmärkten in den Vorstädten St. Laurent und St. Germain théâtre de la foire und parodirten das falsche Pathos der Tragödie, die gehaltlose Pracht der Oper und die Leerheiten der Komödie. Cyrano de Bergerac, der 1655 st., d'Orneval, Le Sage, 1668—1747, arbeiteten dafür. Richelieu, der selbst ein correcter Dichter zu sein sich piquirte, nahm dennoch keinen Anstand, die zotengewürzten Possen zu besuchen, welche drei Bäcker Gauthier Garguille, Gros Guillaume und Turlupin seit 1628 auf dem kleinen Ballplatz bei der Porte St. Martin, den sie dazu gemiethet hatten, aufführten und in denen Garguille die Rolle alter Dummköpfe und dummer Schulmeister vortrefflich spielte. Ja die Tochter jener idyllischen Madame A. Deshoulières, 1638—94, die mit ihrem Plagiat an den Schafen des obscuren Dichters Cotel so berühmt geworden war, Fräulein Therese Deshoulières, schrieb eine burleske Tragödie: la mort de cochon, chien de Mr. le Maréchal de Vivonne. Die leichtern Situa-

tionsſtücke nannte man pièces detachées, pièces à tiroir. Man abſtrahirte in ihnen von den Schulregeln.

Auch die Oper wirkte mit ihrem Bedürfniß eines vollen leidenſchaftlichen Pathos und einer mannigfaltigen Scenerie der übergroßen Einfachheit der antikiſirenden Tragödie und Komödie entgegen. Sogenannte divertissements mit Geſang und Tanz, den Spaniſchen Entremeses vergleichbar, hatte man ſchon immer zwiſchen die Acte des recitirenden Drama's eingeſchoben. Die Italieniſche Oper wurde durch Mazarin 1645 begründet; die Franzöſiſche war das Werk des Marquis de Sourdeac, der ſich mit dem Dichter Perrin und dem Muſiker Cambert verband und 1669 das Privilegium für die noch beſtehende Academie royale de musique erhielt, wie man das Theater der großen heroiſchen Oper nannte. Der Dichter Philippe Quinault, 1634—88, und der Componiſt Lulli, der 1657 ſtarb, wurden ihre eigentlichen Schöpfer. — Die Opéra comique ging aus den Italieniſchen Poſſen hervor, für welche Noël Lebreton de Hauteroche, 1617—1707, ſehr thätig war. — Das theatraliſche Vaudeville entſtand dadurch, daß die ſtehenden Theater gegen die Theater de la foire 1670 das Verbot auswirkten, ſie auf den Geſang zu beſchränken. Als dies Verbot aber bald nachher wieder zurückgenommen wurde, nahmen ſie natürlich auch den Dialog wieder auf, und aus ſolcher Miſchung entſprang das Vaudeville, für welches Lafont, Antram, Favart, Fagan u. a. dichteten.

γ) La comédie larmoyante.

Die Scheidung des Drama's in Tragödie und Komödie war, wie einſt bei den Griechen, ein nothwendiger Schritt für die Idealiſirung des Tragiſchen und Komiſchen. Die Einſeitigkeit, in welche man dabei durch eine mißverſtändliche Nachahmung der Alten verfiel, beſchränkte wieder die Idealität und ſchuf ein conventionelles Ideal, das von der Naturwahrheit oft weit entfernt war. Jeder Abgang ſollte motivirt werden; die Scene ſollte niemals leer bleiben: die Sprache ſollte edel ſein, aber weder Ausdrücke des gewöhnlichen Lebens, noch überkühne, von der Wahrſcheinlichkeit der empiriſchen Rede zu weit abweichende

Wendungen und Metaphern enthalten. Hierin lag schon ein gewisses arithmetisches Mittel des Tragischen und Komischen; wodurch sie innerlich einander näher gebracht wurden. Den Begriff des Aristoteles von der Reinigung der Leidenschaften durch Furcht und Mitleid hatte man dahin verstanden, daß der Zuschauer gerührt werden solle. Dies Alles waren eben so viel Uebergänge zu einer Gestaltung des Drama's, die innerlich von den Grundsätzen der Classik schon abgefallen und zu dem romantischen Subjectivismus zurückgekommen war, ohne noch ein Bewußtsein darüber zu haben, welches erst Diderot erreichte und sowohl praktisch als theoretisch aussprach. Philippe Nericault Destouches, 1680—1754, ordnete den komischen Effect dem moralischen unter, indem er in seinem glorieux; im philosophe marié; und im irrésolu vorzüglich dem tartuffe und misanthrope Molière's nacheiferte. Chamblain de Marivaux, 1688—1765, arbeitete das Detail der psychologischen Analyse aus. Die Kleinlichkeit, in welche er dabei verfiel, zog seiner Manier den Spottnamen der marivaudage zu. Nivelle de la Chaussée, 1691—1754, ging schon auf das Rührende, wie in seinem préjugé à la mode, ohne doch das Komische auszuschließen. Man spottete über die Mischung des Tragischen und Komischen durch den Sobriquet der comédie larmoyante, allein der Sache nach gewann diese Gattung, welche von der correcten Apathie der stereotypen Tragödie und Komödie erlöste und das natürliche Gefühl herausforderte, im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr Terrain, bis sie zu Diderots comédie honnête wurde.

Der kritische Reflex der Classik.

Die höfische Romantik der Franzosen war ebenso productiv gewesen, als ihre novantike Classik reproductiv. Die Theorie hatte von der Pleïade an ihre Production geleitet und Nachahmung der Italiener, der Spanier und der Alten war ihre Seele geworden. Höfisch war auch diese Dichtung, allein mehr noch war sie rationell, indem man sich der Gründe bewußt zu werden suchte, warum etwas als schön gefallen müsse. Wie befangen und beschränkt man dabei auch verfuhr, so darf man doch die

Begeisterung nicht mißachten, mit der man sich diesem Streben widmete, durch welches ein Uebergang aus dem nationalen Geschmack zu einem höhern Kunstideal vorbereitet wurde und der Begriff des Styls sich seine Wichtigkeit erhielt. Nicolas Boileau Despréaux, 1636—1711, war es, der den ästhetischen Kanon des classischen Zeitalters aufstellte. In seinen Satiren 1666 sich an Regnier anschließend; in seinem Lutrin 1674 die Zänkerei um die Fortschaffung eines alten Chorpultes mit komischer Feierlichkeit behandelnd; in seinen Episteln Horaz nachahmend, wirkte er vor Allem durch die vier Gesänge seines Art poëtique, worin er wieder den Horaz zum Muster nahm, allein die novantike Theorie seiner Epoche und eine kritische Geschichte der Französischen Poesie vortrug. Gegen die Pseudoromantiker war er ebenso unerbittlich, als Malherbe es gegen die Ronsardsche Schule gewesen war. Seine Regeln galten als der Codex des guten Geschmacks und der Stolz der Franzosen auf ihre classische Poesie ist durch ihn vorzüglich befestigt worden. Sie nannten ihn den legislateur du goût und den poëte de la raison, poëte du bon sens, dessen Regeln noch in unserm Jahrhundert die Classiker der Napoleonischen Periode ängstlich befolgten. Die Franzosen glaubten von nun ab, die Griechen und Römer sogar übertroffen zu haben. Dies war der Inhalt von Perraults schon berührter Parallele der Alten und Modernen. Dies war der Irrthum, der einen de la Motte zu der Lächerlichkeit verführte, ohne Griechisch zu verstehen, die Homerische Ilias so zu übersetzen, wie Homer, wenn er ein wahrhafter Epiker hätte sein wollen, sie hätte dichten müssen!

III.

Das Germaniſche Ideal der Selbſtgewißheit.

Das Byzantiniſche Ideal der Reſignation hatte den Theismus reproducirt. Die Theokratie deſſelben war zur Staatskirche geworden; das didaktiſche Element als das dem Ideal der Weisheit eigenthümliche war in der Hymnik und im Lehrgedicht, abgeſehen von der großen theologiſchen Dogmenbildung, ſtark hervorgetreten. Das Romaniſche Ideal der Ritterlichkeit hatte den Ethnicismus reproducirt. Die Kirche war zum Kirchenſtaat geworden; das plaſtiſch-naive Element, als das dem Ideal der Schönheit eigenthümliche, war in tauſendfältigen Schöpfungen der geſammten bildenden Kunſt, in der ſinnlichen Klarheit der poetiſchen Form, in der enthuſiaſtiſchen Nachahmung des Griechiſch-Römiſchen Alterthums, bis zur Verachtung, ja Vergeſſenheit der nationalen Anfänge hervorgetreten. Der Cultus der Heiligen und ihrer Reliquien hatte einen neuen Polytheismus begründet.

In dem Romaniſchen Ideal lag aber ein Dualismus. Die Ritterlichkeit war die opferfreudige Hingebung für die Verwirklichung der Freiheit. Dieſe Hingebung war das Große des Mönchsthums wie des Ritterthums. Sie ſchloß in ihrem Handeln die Byzantiniſche Reſignation in ſich ein, eröffnete aber den Kreuzzug gegen Saracenen, Slaven, Preußen, Afrikaner, Amerikaner, Albigenſer, Andersgläubige überhaupt, ſogar gegen Juden, aus deren Mitte doch der Nazarener hervorgegangen war. Sie verhielt ſich erobernd, wie unter der Gruppe der ethniſchen Völker die ritterlichen Parſen. Das Ritterthum entſprach aber dem Ideal

der Freiheit erst in einer sehr einseitigen Weise. Es legte einen übergroßen Nachdruck auf die physische Kraft, durch welche der Einzelne sich am Ende doch nur dem Einzelnen gegenüber unabhängig machen kann. Die Rohheit, welche sich hierin verbirgt, veredelte es, indem es sich einer schwärmerischen Frauenliebe hingab, dieselbe jedoch durch physischen oder wenigstens moralischen Ehebruch verunsittlichte. Umgekehrt ergab sich das Mönchthum einem abstracten Spiritualismus, den Leib durch Mortification und Ehelosigkeit zur Apathie herabzuzwingen. Der Atomistik der ritterlichen und mönchischen Individualität gegenüber entwickelte sich daher die bürgerliche Gemeinde, welche die Heiligkeit der Familie voranstellte. Diese städtischen Republiken in Italien, Deutschland, Spanien, Frankreich, den Niederlanden, bereicherten zugleich das Culturleben durch größere Theilung der Arbeit und wurden der Boden für die dramatische Kunst, welche die ritterliche Lyrik und Epik in sich absorbirte und sich anfänglich als ein Moment des kirchlichen Cultus darstellte, bis sie zur ästhetischen Selbstständigkeit erstarkte. Durch die Vermittelung der bürgerlichen Communen gelang es der absoluten Monarchie, die ritterliche Willkür zu brechen und die trotzigen Vasallen zu gefügigen Hofleuten umzuwandeln. Mit diesem Augenblick, mit einem Philipp dem Schönen und Franz I., mit einem Ferdinand von Castilien und Karl V., mit einem Richard III. und Heinrich VIII., die vielen kleinen Italienischen und Deutschen Tyrannen ungerechnet, war das ritterliche Ideal der Auflösung preisgegeben. Die Erfindung des Schießgewehrs machte die extreme gymnastische Waffenkunst der Ritter überflüssig, denn, wie man gesagt hat, eine bürgerliche Flinte geht so gut los, als eine adelige, und Ariosto verwünscht deshalb auch in seinem Orlando die Erfindung des Pulvers als den Untergang des Ritterthums und seiner privilegirten Tapferkeit. Mit dem reicheren Städteleben und mit dem glänzenderen Hofleben wurde das Bedürfniß einer intellectuellen Bildung erzeugt, die sich instinctmäßig von der Erinnerung an die Feudalkämpfe in den Anfängen der Monarchie und an das Ritterthum der Kirche in den Kämpfen der Märtyrer zu einem gleichsam neutralen Stoff wandte. Dies war die antike Mythologie und Poesie, überhaupt das Griechisch-Römische Alterthum. Die

Götter des Olymps gesellten sich den christlichen Heiligen; die Metamorphosen Ovids zu den kirchlichen Legenden; die Geschichten des Trojanischen Kriegs und Alexanders des Großen zu den Sagen von Artus und Karl dem Großen. Der Inhalt wurde zuletzt immer gleichgültiger und man endete mit einer Nachahmung der antiken Formen überhaupt, indem man sogar eine Menge Wörter aus dem Griechischen und Römischen in die neueren Sprachen hinübernahm, ihrer vermeintlichen Armuth und Unbeholfenheit abzuhelfen. In diesem ganzen Proceß war aber der Dualismus enthalten, daß die Freiheit sich ihrer Wahrheit nur in dem Gegensatz derselben bewußt war. Wir finden den Christen, wie er sich seiner als des Gläubigen im Kampf gegen den Ungläubigen; den Ritter, wie er sich seiner als des Edlen im Kampf gegen den Bürger; den Bürger, wie er sich seiner als des Patriciers gegen den Plebejer; den Liebenden, wie er sich seiner als des Nebenbuhlers gegen den Gatten der Geliebten; den Mönch, wie er sich seiner als des Heiligen gegen alle nur weltlichen Menschen bewußt ist. Das Bewußtsein des allgemein Menschlichen blieb noch in lauter particulairen, aristokratischen Formen verkümmert. Die Sittlichkeit war sich noch nicht ihrer selbst autonomisch bewußt, sondern erschien noch in der asketischen Gestalt einseitiger Gelübde, die stets ihre Entgegensetzung herausforderten. Die Erlösung selbst war zuletzt ein ebenso unbegreifliches Wunder, als die Entstehung des Bösen ein unglücklicher Zufall. In dem Liebesideal der Italiener war die Liebe entweder der ekstatische Traum eines transcendenten Idealismus, wie bei Dante, Petrarca, Bruno, oder der sinnliche Rausch eines wollüstigen Realismus, wie im Cynismus eines Aretino. Im Glaubensideal der Spanier war die Freiheit kritiklos der Autorität der socialen Dogmen unterworfen und die Seligkeit des Menschen, ja seine auch nur äußere Rettung das Werk eines Wunders. In der Andacht zum Kreuz z. B. will der Vater die Tochter ermorden; Julie umklammert das steinerne Kreuz — und es fliegt mit ihr durch die Luft nach ihrem Kloster. Im Ideal der Ehre des gentilhomme oder des homme honnête der Franzosen war das Bewußtsein immer außer sich in der Reflexion auf das Bewußtsein Anderer. Die Französische Tragödie hat in den brillantesten

Phrasen oft genug ausgesprochen, daß nur mit dem Verlust der Ehre Alles verloren sei und in der Erhaltung der formellen Ehre den abstracten Trost für den Untergang alles sonstigen Glücks gefunden. Die Französische Komödie hat in Molières Misanthropen die furchtbare Empfindung eines von dem Freund und der Geliebten verrathenen Mannes Französisch ausgedrückt, wenn Alceste am Schluß sagt, daß er einen abgelegenen Winkel der Erde aufsuchen wolle: où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Das Ideal der Freiheit mußte den Dualismus von Selbstbestimmung und Fatalismus, von Selbstgewißheit und phantastischer Unsicherheit durch eine noch höhere Gestaltung seiner Realisation aufheben. Wir haben dieselbe das Germanische Ideal der Selbstgewißheit genannt. Mißverstand zu beseitigen, erklären wir auch hier, daß es uns auf den Namen nicht ankommt, daß wir sehr wohl wissen, wie ungenügend er dem unermeßlichen Reichthum der poetischen Erscheinungen gegenüber ist, den er bezeichnen soll, wiederholen aber, daß wir nichtsdestoweniger den Versuch solcher Benennungen machen müssen, aus der bisherigen Unbestimmtheit herauszukommen, welche in blos formalen chronologischen und ethnographischen Bezeichnungen liegt. Wir haben Germanisch gesagt, weil wir in Rücksicht auf den nationalen Träger der Poesie früher das Byzantinische, sodann das Romanische Ideal accentuirt haben. Im Germanischen Element, wie es sich uns bei dem Gemüthsideal der barbarischen Uebergangsvölker zuerst ergab, stellte sich schon die Selbstgewißheit als ein charakteristisches Moment dar. Die eigenthümliche Größe Hagens von Tronegg in den Nibelungen begründet sich auf ihr.

Wir könnten aber ebensowohl von dem protestantischen Ideal sprechen, denn der Protestantismus ist, unserer Auffassung nach, diejenige Form des Christenthums, in welcher dasselbe erst zur freien Gewißheit seiner Wahrheit, damit aber auch erst zur freien Wirklichkeit seiner Wahrheit gelangt. Die theologische Rechtfertigung unseres Begriffs des Protestantismus als des durch perennirende Selbstkritik sich aus der Unendlichkeit seiner Perfectibilität fortbildenden Christenthums haben wir anderwärts gegeben (Rosenkranz: Encyclopädie der theolog. Wissensch. 2te Aufl. Halle 1845, 220, 247, 318 ff.)

und wollen wir hier nicht wiederholen. Wir bemerken daher nur, daß wir unter Protestantismus diejenige Religion verstehen, welche die Vernunft der theoretischen und praktischen Freiheit zum Kriterium ihres Glaubens macht. In jeder Religion liegt ein mystisches Moment, was sich durch keine Wissenschaft und durch kein Handeln erschöpfen läßt. Diese nothwendige Mystik alles Rapportes zwischen Gott und dem Menschen schließt aber nicht aus, daß wir nicht, sowohl von Gott als von uns und dem Wesen unseres Verhältnisses zu ihm, uns richtige Begriffe bilden sollten; denn wir sollen, wie Christus sagt, die Wahrheit erkennen, weil sie uns frei machen wird. Dem Christenthum Vernunft zuzutrauen, d. h. ewige, innere, göttliche Nothwendigkeit, ist die unbedingte Voraussetzung, ohne welche es unfähig wäre, Weltreligion zu sein. Umgekehrt folgt hieraus freilich der unausbleibliche, allen Fanatikern irgend welcher confessionellen Beschränktheit so empfindliche Satz von der Christlichkeit der Vernunft. Es wird gegen die Kritik des Glaubens immer die Gefahr der Zerstörung desselben durch den Zweifel geltend gemacht, allein die Angst vor dieser Zerstörung hebt den Zweifel nicht auf. Die protestantische Kirche ist allerdings oft genug in den Fanatismus der Römisch-katholischen zurückgefallen, alle Heterodoxie feindselig zu verfolgen und Andersgläubige durch äußerliche Gewalt niederzudrücken, allein solche Grausamkeit ist ohnmächtig gegen den Geist der sich selbst verstehenden Liebe. Der Zweifel kommt wieder und kann nur durch seine Erkenntniß aufgelöst werden. Ohne Philosophie versinkt daher der Protestantismus leicht in die Atomistik der Sectirerei, die entweder am Buchstaben der Schrift haftet oder vom Subjectivismus des Gefühls und der Phantasie ausgeht und zur Schwärmerei wird.

Aeußerlich angefangen hat der Protestantismus mit einer Kritik der Römisch-katholischen Kirche, die er auf die Auctorität der Bibel stützte. Sobald er aber dadurch seine eigene Existenz begründet und die Berechtigung seiner Anerkennung sich erstritten hatte, mußte die Bibel selbst Gegenstand der Kritik werden. Diese Kritik ist es, welcher wir so große und wahrhafte Fortschritte im Begriff der Religion und eine so aufrichtige Verehrung der Bibel, als des erhabensten jener wunderbaren Weltbücher, verdanken, die

als riesige Marksteine der Cultur des Völkerlebens dastehen. Der abergläubische und slavische Respect gegen die Bibel ist durch die Wissenschaft des Protestantismus in eine freie Bewunderung und Liebe zu ihr umgewandelt. Diese Erkenntniß ist aber nicht von Romanen, sondern von Germanen, namentlich von Deutschen und Engländern, ausgegangen. Von den Romanischen Katholiken ist der Spott gegen den Widerspruch laut geworden, ohne Kritik sich dem Buchstaben der Bibel als eines direct von Gott inspirirten Buches unterwerfen zu sollen. Die Deutschen aber, Leibnitz und Lessing, Herder und Hamann, Göthe und Kant, haben die Bibel hochgehalten.

Der Protestantismus ist von uns früher als diejenige Form des Christenthums bezeichnet worden, welche das Dogma der Trinität durch die Anerkennung des Geistes erst wahrhaft verwirkliche. Im Römischen Katholicismus usurpirt der Papst die Gottmenschheit Christi und der Geist, der in steten Ansätzen durchbrechen möchte, wird als häretisch von der Kirche ausgeschlossen. Im Protestantismus ist der Begriff des Geistes der principielle, weil in ihm die Gemeinde den Gegensatz der Kleriker und Laien aufhebt. Jeder Protestant hat das priesterliche Selbstbewußtsein, d. h. Jeder weiß, daß nur der göttliche Geist an und für sich die Kraft der Versöhnung hat und daß der einzelne Mensch für einen andern nur ein äußerlicher Vermittler, nicht aber ein exclusiver Spender derselben zu sein vermag. Jeder Christ hat, weil er Christ ist, das priesterliche Amt, die Versöhnung der Menschen mit sich, mit der Welt und mit Gott zu fördern. Der Proceß der Menschwerdung Gottes soll ein in der ganzen Menschheit progressiver werden. Der Protestant ist sich seiner Seligkeit oder Unseligkeit nicht durch einen Kleriker gewiß, der für ihn das correcte Gewissen besitzt, wenn er ihm beichtet. Er ist sich ihrer auch nicht gewiß in Folge eines abstracten fanatischen Glaubens an irgend ein vereinzeltes Dogma, z. B. der stellvertretenden Genugthuung des Todes Christi für die Sünder. Vielmehr, obwohl natürlich dies Alles im Protestantismus vorkommt, ist er sich selbst seiner Seligkeit oder Unseligkeit in Gott selber bewußt. Jeder hat selbst zu prüfen, jeder steht und fällt seinem Herrn, jeder ißt und trinkt sich selbst das Gericht.

In Ansehung der Begriffe über das Wesen Gottes und der Gottmenschheit stimmt der Protestantismus mit dem Byzantinischen und Romanischen Katholicismus überein, aber in der Auffassung der Freiheit weicht er von ihnen ab. Der Protestantismus legt einen so großen Werth auf die Sittlichkeit als der objectiven Realisation der Freiheit, daß ihm der Glaube an eine göttliche Intervention durch Wunder als ein Hemmniß der Sittlichkeit erscheint und daß sich bei ihm zwar nicht das Interesse an einer jenseitigen Welt, wohl aber das an ihrer phantastischen Ausgestaltung außerordentlich vermindert. In seiner Brust trägt er sein Inferno, Purgatorio und Paradiso. Daher wird die kirchliche Erscheinung des Christenthums innerhalb des Protestantismus sehr unscheinbar, woraus dann pfäffische oder ängstlich gesinnte Gemüther sofort die Besorgniß für den Untergang des Protestantismus selber entnehmen. Die sittliche Freiheit ist es nun auch, die ihn moralische Gelübde, die ihn den Exorcismus, die ihn den Cölibat, die ihn die Werkheiligkeit und opera supererogatoria, die ihn die Unmöglichkeit der Auflösung einer verunsittlichten Ehe, die ihn alle Privilegien der Begnadigung durch Priesterauctorität verwerfen läßt. Indessen ist es dem Protestantismus nicht leicht geworden, sich bis zu dem Begriff seiner selbst zu erheben. Er ist bald in der Form kleiner Territorialkirchen in das Byzantinische Staatskirchenthum, bald in der Form fanatischer Secten in das Kirchenstaatsthum, bald in den Theismus als aufgeklärter Deismus, bald in den Paganismus als Pantheismus und Atheismus; bald in die bildlose Abstraction des Monotheismus, bald in die Naturvergötterung des Ethnicismus versunken.

Dies Alles können wir hier nur andeuten, um begreiflich zu machen, daß die protestantische Poesie wesentlich ein Ausdruck des Kampfes des Menschen um das Selbstbewußtsein seiner Entzweiung und Versöhnung mit Gott sein muß. Mit blos ästhetischen Begriffen kommt man hier nicht aus. Es handelt sich hier, wie Schelling sagen würde, um einen theogonischen Proceß. Die poetischen Formen sind ziemlich erschöpft, aber die Poesie wird mitten im raffinirtesten Culturleben der Völker

wieder ein Factor ihrer Erlösung. Die tiefsten Geheimnisse des ringenden Geistes machen die Poesie zu ihrem Organ. Man nehme die größten Dichter der neueren Zeit, Shakespeare, Milton, Voltaire, Klopstock, Göthe, Byron, so wird man bei ihnen allen die Tendenz finden, die ideale Innerlichkeit des Geistes in ihrer autonomischen Freiheit darzustellen. Shakespeare hat das Selbstbewußtsein der That bis zur Enthüllung ihrer verborgensten Genesis verfolgt; Milton hat den modernen Satan erschaffen, der sich im Selbstbewußtsein des unseligen Stolzes seines Abfalls von Gott spiegelt und dies Bewußtsein als die wahre Hölle weiß; Voltaire hat im Candide den Irrthum verfolgt, das Selbstbewußtsein der Freiheit durch Entäußerung an den Mechanismus einer prästabilirten Harmonie zu zerstören; Klopstock schwelgt in der selbstbewußten Wonne der Erlösung und ist der erste Dichter, der den Namen der Freiheit schlechthin ausspricht und in ihm den das Ohr lockenden Silberton vernimmt; Göthe hat in seinem Faust die Geschichte des protestantischen Selbstbewußtsein gegeben, wie es sich vom Glauben skeptisch losreißt, böse wird, sich über sich erhebt und als strebendes Erlösung findet; Byron endlich hat das Mysterium des Selbstbewußtseins sowohl im Werden des Bösen als im Aufheben der Schuld in seinem Cain und Manfred mit unvergänglichen Zügen gezeichnet. Weil, wie wir früher gesehen haben, das Böse ein freies Product der in ihm ihre Nothwendigkeit selbst vernichtenden Freiheit ist, so wird es innerhalb des Ideals der Freiheit der absolut interessante Gegenstand. Es ist wohl zu unterscheiden zwischen der Darstellung böser, blutiger, schändlicher Thaten und zwischen der Darstellung des Bösen um der Idee der Freiheit willen. Jener kommt in aller epischen und dramatischen Poesie vor, diese aber ist der modernen Poesie eigenthümlich. In den Mysterien des Mittelalters und in der vollkommensten Ausgestaltung derselben, in den Spanischen Auto's, wird das Böse in's Komische gewendet. Seine Ohnmacht wird lächerlich gemacht und wir haben im diablo predicador das Christkind gesehen, wie es den Teufel sogar in eine Mönchskutte hineinzwingt und ihn zum Besten eines Klosters predigen läßt. Diese Wendung fehlt zwar der protestantischen Poesie nicht, allein sie ist bei ihr mehr ererbt. Die Tragik des Bösen

ist ihr eigenthümlicher und Shakespeare, als der Meister ihrer Darstellung, ihr größter Dichter.

Der Ausdruck Selbstgewißheit bezeichnet eigentlich nur das formale, subjective Moment des Bewußtseins. Es gehört aber auch das reale, objective Moment dazu, denn die Gewißheit soll sich der Wahrheit als ihres Inhalts bewußt werden. Diese Seite gibt daher den Exponenten der geschichtlichen Entwickelung, aus welcher nunmehr die Italiener und Spanier herausfallen, weil sie in der ungebrochenen Katholicität stehen bleiben. Sie eignen sich nur noch die Formen des Französischen novantiken Ideals an, die Italiener durch Chiari und Goldoni, die Spanier durch Luzan, die fortschreitende Bewegung aber wird durch die Deutschen, die Engländer und die Franzosen bewirkt. Bei den Deutschen erfolgt der Bruch mit dem Römisch katholischen Semipelagianismus in seiner ganzen Härte; die Reformation kann aber nicht die ganze Nation durchdringen; das Römisch Italienische Element ist durch die Reihe der Jahrhunderte in ihr zu mächtig geworden und behauptet sich im Süden und Westen gegen den Norden und Osten. Die Nation zerfällt in Katholiken und Protestanten und die Folge für die Poesie ist zunächst eine Anarchie der Tendenzen. In England ist die Reaction gegen den Römischen Katholicismus politisch eine noch entschiedenere, als in Deutschland, kirchlich aber eine den Schein des Romanismus erhaltende. Die Elemente des Mittelalters werden formell noch conservirt und in dieser zwischen Mittelalter und Neuzeit schwebenden Periode kommt es zu jener wunderbaren Poesie des Shakespearischen Drama's, in welcher die sittliche Weltordnung nach dem Begriff des Protestantismus noch in den Farber der reinsten Romantik sich darstellt. Allein das protestantische Princip reagirt gegen diese Romantik, in welcher es noch den Katholicismus verborgen fürchtet. In Schottland hatte der fanatisch bibelgläubige Protestantismus immer der Anglicanischen Hochkirche gegenüber gestanden. Der Puritanismus erhob sich aus ihm gegen diese, um eine theokratische Republik zu begründen und alle Romantik, alle Poesie überhaupt, mit Ausnahme der Psalmen, zu vertilgen. Als dieses Nivellement vorüberging, wändte sich die Poesie zunächst auch dem novantiken Ideal der

Franzosen zu, bei denen die Englischen Könige als Flüchtlinge Schutz und gastliche Aufnahme gefunden hatten. Dryden und Pope wurden die Dichter der formalen Correctheit. Bei den Franzosen hatte der Protestantismus ebenfalls den Versuch der Reform gemacht, aber der durch die Italiener in Paris so tief gewurzelte Romanismus reagirte in den blutigsten Kriegen und Meuchelmorden gegen dieselbe und siegte äußerlich. Innerlich aber erhielt sie sich als eine Polemik der Aufklärung gegen den Jesuitisch gewordenen Katholicismus; eine Polemik, die von Katholiken ausging und in ihrer Gereiztheit den Römischen Katholicismus mit dem Christenthum selber verwechselte. Voltaire, Rousseau, Diderot wurden die Träger dieser antijesuitischen Richtung, welche trotz ihrer irreligiös erscheinenden Leidenschaftlichkeit thatsächlich dem wahren Evangelium oft viel näher stand, als das officielle Kirchenthum. Wenige Menschen sind schwieriger zu beurtheilen, als diese drei, weil sie einerseits frivole Formen ihrer Zeit theilten, andererseits aber die größte und aufrichtigste Sehnsucht nach Freiheit und Menschlichkeit hegten. Man wähnt oft, diese gigantischen Geister nach einzelnen Aussprüchen, die von ihnen durch alle Compendien geschleppt werden, verurtheilen zu dürfen, allein sie haben in ihrer zweideutigen Lage ein Anrecht auf tiefere Würdigung. Dem Inhalt nach sympathisirte mit ihnen der Englische Humor und die Deutsche Humanität. Die letztere ging auch auf den Hellenismus zurück und erreichte in Verbindung mit ihm ein viel höheres und reineres Kunstideal, als das novantike der Franzosen gewesen war. Bei den Franzosen trat dann im Gegenkampf des Humanismus gegen den monarchischen Absolutismus und kirchlichen Jesuitismus der Bruch der Revolution ein, der aber bei ihnen, weil sie immer noch die kirchliche Reform ausschließen, trotz aller blutigen Erneuungen, stets wieder in den Absolutismus des Römischen Cäsarenthums zurückschlägt. Socialismus und Communismus sind verlarvte Formen des Bedürfnisses nach wahrem Gemeindeleben und nach evangelischer Freiheit des Gewissens. Die Extreme der Revolution haben aber auch jedesmal die Reaction der mittelalterigen Romantik zur Folge gehabt, die als eine forcirte wiederum die Polemik der Aufklärung in der potenzirten Gestalt der

blasirten Ironie nach sich zog. Die moderne Romantik proclamirt den Glauben an die Wahrheit des mittelalterigen Ideals, hat ihn aber entweder selbst nicht mehr oder steht mit ihm unserer rationellen Gegenwart als ein Don Quixote gegenüber. Sie wird daher, um sich selbst zu täuschen, fanatisch und träumt sich aus den Widersprüchen der Wirklichkeit in die mondbeglänzte Zaubernacht der mährchenhaften Illusionen hinüber. Die blasirte Ironie aber, die als ihr eigenes Resultat aus ihr hervorgeht und in den Formen daher oft noch ganz romantisch erscheint, entbehrt des sittlichen Ernstes eben so sehr, spielt mit dem Weltschmerz, zerrt an den heiligen Banden der Familie, verspottet den Patriotismus und versinkt in die Koketterie mit den Phantomen ihres Egoismus, die nicht weniger hohl sind, als der groteske Spuk der feudal-hierarchischen Romantik. Das wahre Ideal der Germanisch-protestantischen Selbstgewißheit liegt daher zum Theil noch in der Zukunft und wird vielleicht in einer völlig neuen Gestalt erst aus der bevorstehenden Selbstentzweiung Nordamerika's entspringen.

Wenn wir rückwärts blicken, so sehen wir, daß das ethnographische Element sich immer mehr allgemeinen Culturprincipien unterordnen muß. Eine Poesie kann sich allerdings nur vollenden, wenn sie auch von nationaler Kraft getragen wird, allein durch den Theismus und durch das Christenthum sind Bedingungen gegeben, welche weit über alle nationale Besonderheit hingreifen. Und aus der Mitte des Christenthums erheben sich wieder particuläre Auffassungen desselben, denen sich die Einzelnen anschließen, gleichviel welcher Nation sie angehören. Die Geschichte kann daher die poetischen Ideale der Völker nur noch innerhalb der Wechselwirkung verfolgen, welche sie auf einander ausüben. Wir haben die Vermittelung dichterischer Stoffe durch die von der Lateinischen Dichtung der Kirche ausgehenden Richtungen als einen allgemeinen Europäischen Proceß erkannt, aus welchem die classische Nationalpoesie der Italiener, Spanier und Franzosen hervorging. Nunmehr werden wir das Schauspiel einer Ideenwanderung sich eröffnen sehen, die von Nation zu Nation durch die Presse sich verbreitet, welche das Wort, das Homer schon das geflügelte nannte, schnell von Land zu Land trägt und Sympathie

und Antipathie sofort hervorruft. Jede centripetale Entwickelung schlägt bald in eine centrifugale um, die sogar zu einer transatlantischen wird und am Ocean keine Schranke mehr findet. Wir haben die schmerzlich groteske Thatsache erlebt, daß Uebersetzungen von Miß Harriet Beechers Oncle Toms Hütte mit ellenlangen Buchstaben auf buntem Papier an den Schaufenstern unserer Buchhandlungen als ein Deutsches Nationalwerk ausgeboten wurden!

Die Anarchie der Deutschen Tendenzen.

Der Bruch des Geistes erfolgte in Deutschland. Die absolute Veräußerlichung der religiösen Versöhnung durch die Ablaßkrämerei ward die Veranlassung dazu. Die Reformation vindicirte die Selbstgewißheit der Seligkeit dem Gewissen des Einzelnen. Die historische Kritik, deren sie bedurfte, um sich zu rechtfertigen, ging bald auch in eine philosophische über. Der Poesie war diese Constellation zunächst nicht günstig. Sie zersplitterte sich in verschiedene Tendenzen, aus denen erst allmälig ein allgemeineres und höheres Streben sich mühsam entwickelte.

Die eine dieser Tendenzen war der Uebergang der höfischen Poesie an den Bürgerstand durch die Meistersingerschulen, die schon vom vierzehnten Jahrh. ab zu Mainz, Straßburg, Colmar, Frankfurt den Rhein entlang blüheten und in Würzburg, Zwickau und Prag Nebenzweige trieben. Im funfzehnten Jahrh. standen die Schulen von Nürnberg und Augsburg am höchsten. Im sechszehnten breiteten sie sich nach Regensburg, Ulm, München, Steiermark, Schlesien und sogar nach Preußen aus. Es waren wesentlich die Handwerker, welche diese Schulen bildeten und den Gesang zunftmäßig betrieben. In ihren Tabulaturen stellten sie die rohen Grundzüge einer Prosodie, Metrik und Rhetorik auf, deren Regeln sich der Einzelne fügen mußte. Jede Abweichung von denselben ward als Fehler gestraft. Im Bau der Strophe folgte man der von der frühern Lyrik überlieferten Dreitheiligkeit. Jeder, der sich zum Meister singen wollte, mußte aber einen neuen Ton erfinden, der auch einen besondern, meist sehr wunderlichen und abgeschmackten Namen bekam.

Dies erzeugte zwar eine große Mannigfaltigkeit der Melodien, allein begreiflicher Weise eine sehr schlechte. Jede Schule besaß ein Kleinod, d. h. eine Sammlung von Pretiosen, aus denen der zum Meister Erklärte geschmückt ward, indem man ihm einen Kranz aufsetzte und an einer Kette ihm ein solches Schaustück, z. B. ein goldenes Bild des Königs David u. dergl. umhing. Der Schule stand das Gewerk vor, das aus dem Büchsenmeister, der die Casse verwahrte, den Schlüsselmeistern als Ordnern, den Merkmeistern und dem Kronmeister bestand. Neben dem Merkmeister standen die Merker, die das Urtheil sprachen. Gewöhnlich versammelte sich die Gesellschaft nach dem Nachmittagsgottesdienst am Sonntage in der Kirche und kündigte dies durch die ausgehängte Schultafel an. Die theologische, christlich gesinnte Richtung der Schulen zeigte sich schon zur katholischen Zeit, in welcher namentlich eine Menge Marienlieder verfaßt wurden. Sie wuchs im Protestantismus, der vorzüglich biblische Stoffe in Aufnahme brachte. Eine Abweichung vom biblisch-evangelischen Glauben wurde als eine falsche, eine Undeutlichkeit des Ausdrucks als eine blinde Meinung gestraft. Der Verstand waltete vor und verkümmerte die Phantasie. Es ist für die Poesie aus diesem handwerksmäßigen Betrieb nichts Besonderes hervorgegangen. Der größte der Meistersänger war der Nürnberger Schuster Hans Sachs, 1498—1576, der nach den Regeln seiner Schule 4275 Gedichte verfertigte; außerdem verfaßte er Psalme, geistliche und weltliche Sprüche, Fabeln, Erzählungen, Schwänke, Allegorien, Fastnachtspiele und Tragödien, in Allem 2391 Stück. Das Meiste hiervon gehört der Mittelmäßigkeit an, die oft glücklich ist, oft aber auch zum völlig Bedeutungslosen herabsinkt.

Der Regelmäßigkeit der Meistersängerschulen stand das freie Volkslied gegenüber, das naturfrisch und melodisch, aber oft auch roh und ungebildet, aus den verschiedenen Richtungen des Volkes entsprang, der Abkunft nach daher noch einen ständischen Charakter hatte, als Jäger-, Bergmanns-, Reiter-, Gesellen-, Bettlerlied, allein sich gewöhnlich überallhin verbreitete, so daß die Chroniken anmerken, welche Lieder in einem Jahre gesungen und gepfiffen wurden. Manche Dichter, wie Oswald von Wolkenstein aus Tirol, 1363—1445, machten eine Mitte zwischen

der Kunstlyrik und dem Volksliede aus. Das Deutsche Volkslied enthielt die herrlichsten Anlagen zu einer großen und schönen Lyrik, allein es fehlte ihm die Fortbildung zur wahren Kunst, theils weil eine Zeitlang in der Nation das geistliche Interesse zu einseitig vorherrschte und sich von ihm als einem nur weltlichen Stoffe abwandte, theils weil die Gebildeteren in der Beschäftigung mit dem Griechisch-Römischen Alterthum es geradezu als eine plebejische Rohheit verachteten. Die Nation entbehrte eines Mittelpunctes, welcher dem Volksliede, wie in China, Arabien, Griechenland, Spanien, die Ehre der nationalen Anerkennung und die künstlerische Vollendung hätte zu Theil werden lassen. Es verkümmerte daher in seinem wilden Wuchs ebensowohl, als das Meisterlied in seiner zünftigen Abschränkung.

Dasselbe gilt von den sogenannten Volksbüchern. Dies waren Prosaauflösungen der höfischen Epik, z. B. der Geschichte von den Haimonskindern, von Flos und Blancflos, Tristan, Lancelot, Wigalois, u. a. Im Buch der Liebe machte man 1587 eine Zusammenstellung der vorzüglichsten Rittergeschichten von Tristan, Lancelot, Fierabras, Pontus und Sidonia, dem Ritter vom Thurm u. s. w. Es kamen aber auch neue Uebersetzungen Italienischer Novellen und Französischer romantischer Erzählungen hinzu, wie 1594 vom Amadis, von Lother und Maller, von Hugschapeler, von der Maguelone, von der Melusine, von der Genovefa u. a. Dem Inhalt nach in andere Bahnen einlenkend waren die Volksbücher von Fortunatus, vom Bochart oder Eulenspiegel, von den Schildbürgern, von Faust und vom ewigen Juden. Aus ihnen hätten wahrhafte Kunstwerke entstehen können, allein nur die Schildbürger fanden 1598 in dem unbekannten Verfasser des Lalenbuchs einen künstlerischen Bearbeiter; die andern der genannten Volksbücher sollten erst in der spätern Romantik eine poetisch gehobene Darstellung empfangen.

Im Meistergesange, Volksliede und Volksbuche sehen wir den Uebergang aus der aristokratischen Gestaltung der Poesie in die bürgerlich demokratische sich vollziehen; sie hängen noch im Inhalt wie in der Form mit der ritterlichen Romantik zusammen, haben aber eine ganz andere Tendenz. Die völlig neue Richtung der Zeit spiegelte sich jedoch mit Entschiedenheit erst in dem pro-

testantischen Kirchenliede, weil dasselbe für den Gemeindegesang bestimmt war. Allerdings nahm auch dies Vieles aus dem Lateinischen Kirchengesang einerseits durch Uebersetzung in's Deutsche, andrerseits aus dem weltlichen Volksliede durch Umänderung der Motive, Stoffe und Melodien in sich auf, allein es mußte doch auch dem Pathos der protestantischen Selbstgewißheit der Wahrheit ihres Glaubens einen eigenthümlichen Ausdruck geben, wie dies in den Liedern von Luther, Justus Jonas, Lazarus Spengler, J. Matthesius, Paul von Spretten, B. Ringwaldt, Nicolaus Decius, Erasmus Alberus u. A. geschah. Vom ästhetischen Gesichtspunct aus betrachtet gehören freilich die meisten Lieder einem sehr untergeordneten Standpunct der Poesie an, die in Folge der innerhalb der protestantischen Kirche selber entstehenden dogmatischen Streitigkeiten ebenfalls ganz und gar zu einer trockenen Verstandesdichtung verkümmerte. Die reformirte Kirche entwickelte merkwürdiger Weise gar keine Lyrik, weil sie aus strenger Bibelgläubigkeit nur die Psalmen gelten ließ, die unzählige Male von Franzosen und Schotten für den Gemeindegesang bearbeitet wurden.

Als ein sehr eigenthümlicher Reflex der ganzen reformatorischen Zeit steht Johann Fischart da, der 1589 zu Forbach als Amtmann der Rechte starb. Er war in der Parrhesie seiner Polemik gegen das Papstthum eine mit Luther verwandte Natur, die, wie er, die unendliche Bedeutung der Ehe und des Familienlebens für die Entwickelung wahrhafter Sittlichkeit erkannte. Den Aberglauben verspottete er 1573 in seiner Schrift: Aller Praktik Großmutter; 1575 gab er in seiner Geschichtklitterung eine freie Bearbeitung von Rabelais Gargantua, d. h. nur von dem ersten Buche des Rabelais'schen Werkes, mit einer Kenntniß seiner Zeit, mit einer Jovialität, mit einer sprachschöpferischen Gewalt, die ihn seinem großen Vorbilde vollkommen ebenbürtig erscheinen lassen; 1576 schrieb er die bekannte Erzählung: das glückhafte Schiff; 1577 sein: podagrammisch Trostbüchlein; 1578 das philosophische Ehezuchtbüchlein und die treffliche: Anmahnung zu christlicher Kinderzucht; 1579 nach dem Holländischen des Philipp Marnix von Aldegonde seinen: Bienenkorb des heiligen Römischen Immenschwarms; 1580 das vierhörnige Jesuitenhütlein;

einer Menge kleinerer Schriften, wie der Nebelkrähe, des Flohhatz u. a. nicht zu gedenken.

In gar manchem Betracht dem satirischen Gange Fischarts sich anschließend, sind Waldis, Fuchs und Rollenhagen zu nennen. Burkard Waldis, der um 1555 als Probst zu Abterode starb, gab 1548 den: Esopus ganz neu gemacht, mit sammt hundert neuen Fabeln heraus; eine Sammlung, welche der des berühmten Fabel- und Erzählungdichters der Franzosen, Lafontaine, weder an Lebendigkeit noch an Witz nachsteht. Fuchs verdeutschte 1580 Folengo's Moschea unter dem Titel: der Mückenkrieg, der in einer Ueberarbeitung von Schnurr sich dauernden Beifall erwarb. G. Rollenhagen, der 1609 zu Magdeburg starb, versuchte 1595 eine Bearbeitung der Batrachomyomachie in den 3 Büchern seines Froschmäuslers, worin er den Ton des Reinecke Vos nachahmte. Der Krieg geht erst im dritten Buch vor sich; die beiden ersten Bücher sind mit unendlichen Gesprächen des Froschkönigs Paußback und des Mäuseprinzen Bröselbieb angefüllt; in diese Gespräche sind dann viele Fabeln und Erzählungen planlos eingeschaltet.

Obwohl die Reformation das Selbstgefühl der Deutschen, Rom gegenüber, lebhaft geweckt hatte, so versank dasselbe doch bald wieder in die Entfremdung an das Griechisch-Römische Alterthum nicht nur, sondern auch an die Französische und Italienische Literatur. Selbst eine schwache Reaction gegen diese Entfremdung war in der Form eine Nachahmung der Italienischen Akademien, deren es in Italien endlich an 600 gab. Man stiftete nämlich die sogenannten Sprachgesellschaften: 1617 die fruchtbringende oder den Palmenorden zu Weimar; 1633 die aufrichtige Tannengesellschaft zu Straßburg; 1644 den gekrönten Blumenorden der Pegnitzschäfer zu Nürnberg; 1646 die Deutschgesinnte Genossenschaft zu Hamburg; 1656 den Schwanenorden an der Elbe. Alle Mitglieder dieser Gesellschaften, an denen sowohl Adelige als Bürgerliche sich betheiligten, machten Verse. Es war eine neue Art der Meistersingerei in einer an sich ehrenwerthen patriotischen Tendenz.

Mit ihnen mehr oder weniger zusammenhängend waren die verschiedenen poetischen Richtungen, die wir jetzt wohl als Schu-

len bezeichnen, ohne daß man sich darunter etwas Anderes, als eine gewisse Gleichartigkeit der Manier zu denken hätte.

Unter der ersten Schlesischen Schule sind eigentlich alle Dichter zu begreifen, die sich der Antike, sei es direct, sei es indirect, als Muster anschlossen. Paul Melissus, gest. 1602; Peter Donaisius, gest. 1610; Rudolph Weckhrlin, 1584—1651; drei Süddeutsche, nahmen zuerst diese Richtung, die von Martin Opitz von Boberfeld aus Bunzlau in Schlesien, 1597—1639, wo er zu Danzig an der Pest starb, mit Bewußtsein entwickelt ward. Er übersetzte 1636 des Sophokles Antigone in Deutsche Verse; ebenso 1625 des Seneca Trojanerinnen. Aus dem Italienischen führte er das Singspiel ein, wie wir früher schon erwähnt haben. In seiner Schäferei (bergerie) von der Nymphe Hercynia ließ er Vers und Prosa wechseln. Im Lehrgedicht reihete er sich den Holländern und Franzosen an. 1621 in Jütland schrieb er sein Trostgedicht in den Widerwärtigkeiten des Krieges; 1623 in dem Siebenbürgen'schen Flecken Zlatna von der Ruhe des Gemüths; 1624 auf dem Schlesischen Landsitz Bielgut vom wahren Glück; 1633 Vesuvius oder von den Ursachen der feuerspeienden Berge. Weckhrlins Gedichte waren 1618, also gerade mit dem Beginn des dreißigjährigen Kriegs, erschienen; Opitzens lyrische, oft an Ronsard sich anlehnende Gedichte wurden zuerst 1624 von Zinkgref herausgegeben. Opitz stimmte mit Weckhrlin in der Messung der Sylben nach dem Accent überein und wurde durch sein Büchlein von der Deutschen Poeterei, das von 1624–68 zehn Auflagen erlebte, der systematische Begründer der neuen Verskunst. Seine Lehrgedichte schrieb er in Alexandrinern, seine lyrischen Gedichte aber in mannigfaltigen Versmaaßen und in einer reinen, edlen, nicht selten der Frische des Volksliedes sich nähernden Sprache. Hierin folgten ihm Andreas Scultetus aus Bunzlau, Aßmann von Abschatz 1646—99, Paul Fleming, der zu Hartenstein im Voigtlande 1606 geboren wurde, als Arzt an der Gesandtschaft Theil nahm, die der Herzog Friedrich von Holstein nach Persien veranstaltete, und 1640 zu Hamburg starb. Er war ein ächter, gefühlsinniger Lyriker, ein protestantisch gläubiger, klarer Geist, ein wahrer Deutscher Patriot. — Zu Königsberg in Preußen wurde Opitzens

Richtung durch Simon Dach, 1605—59, durch Robert Roberthin, 1600—48, und durch den aus dem Voigtlande gebürtigen Heinrich Albert, 1604—68, im Liede vertreten. — Das Epigramm wurde von dem Schlesischen Freiherrn Friedrich v. Logau mit Witz, Wahrheit und Gewandtheit cultivirt. Er gab ein Jahr vor seinem Tode 1654 eine Sammlung von 3553 Epigrammen heraus. — In geringerem Zusammenhang mit Opitz und in seiner Anschauung mehr dem Volksleben angehörig bearbeitete die Satire der Rostocker Professor Laurenberg, 1591—1659, in seinen Scherzgedichten, 1655, in denen er die Sucht der Deutschen, das Ausländische nachzuahmen und Tracht, Sprache, Titel, Manieren und Verse allemodisch d. h. à la mode zu gestalten, in plattdeutschen Alexandrinern eben so ernst als lustig verspottete. Der Schleswiger Joachim Rachel, 1618—69, der sich den Römischen Satirikern näher anschloß, steht ihm keineswegs nach. — Der vielseitigste und im Drama einzige Dichter der ersten Schlesischen Schule war unstreitig Andreas Gryphius aus Glogau 1616, der, nach einem längern Aufenthalt in Italien und den Niederlanden, wo er mehre Jahre zu Leyden lebte, als Syndikus des Fürstenthums Glogau 1664 starb. In seiner Lyrik war er schwermüthig, in seinen Beischriften, d. h. Epigrammen, weniger witzig, als nur didaktisch, im Drama aber bedeutend. Wir haben das Deutsche Drama als Fastnachtsspiel und als Lateinisches Kunstproduct verlassen. Die Streitigkeiten der Reformation hatten sich der dramatischen Form ihrer Popularität halber oft als Vehikel bedient. Der Berner Maler, Nicolaus Manuel, 1481—1530, hatte sich hierin besonders ausgezeichnet. Hans Sachs war in seiner Behandlung biblischer und kirchlicher Materien harmloser. In seinen Dramen, deren er an 200 schrieb, nahm er den Stoff überall her, aus der Novelle, aus der Geschichte, aus der Deutschen Heldensage, aus der Bibel. Jakob Ayrer, ein Notar zu Nürnberg im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, griff in seinen 30 Schauspielen ebenso umher; neben der Römischen Geschichte, neben der Griechischen Sage von Theseus, neben den Menächmen des Plautus, neben dem Decamerone, benutzte er auch die Sage von Valentin und Ursus, von der Melusina und die von Otnit, Hug- und Wolfdietrich aus

dem Heldenbuch. Alle dieſe Dramen gehörten noch dem Standpunct an, den wir in dieſer Abhandlung den elementaren zu nennen gepflegt haben. Doch machte Ayrer ſchon große Anſtrengung, über die bloße Dramatiſirung der Begebenheit zur pathetiſchen Entfaltung des Dialogs überzugehen. Die pathologiſche Stufe unſeres Drama's fällt in die erſte und zweite Schleſiſche Schule und ihre erſte Ausbildung iſt das Verdienſt von Gryphius. Dieſer Dichter hätte ein großer dramatiſcher Dichter werden können, allein die Anarchie der Deutſchen Cultur machte es ihm unmöglich. Die Periode der theologiſchen Controverſe in der Form des Drama's, ſowie die der Zotenreißerei in den Faſtnachtſpielen war freilich ſchon vorüber, allein an den kleinen Höfen, deren es in Deutſchland ſo unzählige gab, hatte ſich das mythologiſche und paſtorale Singſpiel in Verbindung mit dem Ballet eingeniſtet. Gryphius ſowohl als Lohenſtein mußten ihre Stücke auf Breslauer Schultheatern zur Aufführung bringen, auf denen auch die weiblichen Rollen von Schülern geſpielt wurden. Was die Perſonen ſprachen, galt auf dieſem Boden lediglich als eine declamatoriſche Uebung. Gryphius hatte nirgends einen belebenden, fördernden, höhern Anhalt, wie Lope de Vega und Calderon, wie Jodelle, Corneille und Molière, wie Shakeſpeare und Johnſon, an der Hauptſtadt und an dem Hof ihrer Nation. Er konnte die theatraliſche Darſtellung nicht auf ſeine Dichtung reinigend und aufklärend einwirken laſſen; er konnte durch keine Concentration des Urtheils gebildet werden; er konnte ſich nicht an dem Widerhall eines begeiſterten Beifalls entzünden. Er hatte eben das Loos eines Deutſchen, mit ſeinen Dramen nur für ein unbeſtimmtes, zufälliges Leſepublicum zu arbeiten. Er war ein großes Talent, voll hoher Empfänglichkeit, voll Adel der Geſinnung, voll Kraft und Gewandtheit der Sprache, dem aber, weil er in Deutſchland lebte, nur die Selbſterziehung, nicht eine Bildung durch die Nation zu Theil ward. In Gryphius lebten gleichſam zwei Seelen, eine dem Franzöſiſchen, die andere dem Engliſchen Drama zugewandt. Jene zeigt ſich in ſeinen Trauerſpielen, dieſe in ſeinen Luſtſpielen und romantiſchen Schauſpielen. In ſeinen Trauerſpielen: Leo Arminius (1646); Katharina von Georgien; Carolus Stuardus; der ſterbende Papinianus, hat er die ſenten-

tiöse Sprache des Seneca noch durch ein sorgfältiges Studium des Tacitus gehoben. Die Handlung ist unbedeutend; sie bietet nur die Gelegenheit zur Manifestation des Pathos, das sich mit einem christlichen Stoicismus zur Erhabenheit des Märtyrertodes aufschwingt. In diesen Tragödien, die im Alexandriner mit Chören (Reihen) geschrieben sind, unterscheidet sich Gryphius von der damaligen Französischen Tragik nur dadurch, daß er zwar die Einheit der Zeit, nicht aber die des Ortes beobachtet, und daß er die Kühnheit hatte, eine der Gegenwart anheimfallende Begebenheit, wie die Hinrichtung Karls I. von England, zum Gegenstand zu machen. In seinem Trauerspiel: Cardenio und Celinde, nach einer Italienischen Novelle, ließ er 1647 erst nach den vier ersten Acten den Chor auftreten. Allegorische Personen und Geister liebte er zu moralisch-schauerlichen Effecten. Aber so düster der damalige Protestantismus seine Weltverachtung mit männlich starker Sprache in den Trauerspielen des Gryphius ausdrückte, so sehr überrascht uns derselbe Dichter durch seine Laune, seinen Witz und seine Sprachmannigfaltigkeit in seinen prosaisch geschriebenen Lustspielen. Das eine derselben: Horribilicribrifrax, dem eine ernste novellistische Geschichte zu Grunde liegt, schildert die zur Zeit des dreißigjährigen Krieges in Deutschland eingerissene Sprachmengerei und Wüstheit des Lebens; zwei großsprecherische Soldaten, ein gelehrter Pedant und eine alte Kupplerin sind darin vortrefflich gezeichnet. Das andere Lustspiel: Peter Squenz, hat die aus Shakespeare's Sommernachtstraum bekannte Episode zum Inhalt, die ein gewisser Cox für sich behandelt hatte. Dieser Schwank mochte durch die Wandertruppen der sogenannten Englischen Komödianten, welche damals in Norddeutschland umherzogen, bekannt geworden sein. Ein Gelehrter, Daniel Schwenter, arbeitete ihn für das Theater zu Altorf um und diese Abfassung wurde wiederum von Gryphius mit wahrhaftem Sinn für Komik erweitert und verbessert. Sein drittes Lustspiel: Das verliebte Gespenst und die geliebte Dornrose, 1660, ist ein in sich selbst getheiltes Doppelstück. Das verliebte Gespenst nämlich ist eigentlich, wenige Scenen abgerechnet, die unter der Dienerschaft spielen, ein rührendes Schauspiel in einer edlen Sprache und in gereimten Versen

in vier Abhandlungen, wie Gryphius das Wort Act zu deutschen pflegt. Jeder Abhandlung folgt nun der Act einer komischen Schlesischen Dorfgeschichte: die geliebte Dornrose, in Prosa und im Schlesischen Bauerndialekt, voller Leben und Wahrheit. Diese burleske Komik erinnert an die Art und Weise, wie die Spanier in ihren Stücken den Ernst der Hauptpersonen durch den Scherz der Nebenpersonen parodiren. Man sieht, daß Gryphius sich nach allen Seiten hinwendete, auch aus seinen dramatischen Studien. Aus dem Lateinischen übersetzte er. Felicitas oder die beständige Mutter; aus dem Holländischen: die Gibeoniter; aus dem Italienischen: die Säugamme; aus dem Französischen: den berger extravagant. Zwei kleinere Stücke: Piastus, ein Lust- und Gesangspiel; und Majuma, ein Freudenspiel, sind unbedeutend, beweisen aber doch sein Geschick auch für diese leichte Gattung.

Nun hätte unter günstigern Verhältnissen auf Gryphius eine höhere Gestaltung des Deutschen Drama's folgen können, allein es folgte nur eine Uebertreibung des Pathos in der sogenannten zweiten Schlesischen Schule, die sich vorzüglich in der breiten Ausmalung der Grausamkeit und Wollust gefiel. Diese letztere wurde durch Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau zu Breslau, 1618—79, einen Vorsteher des dortigen Stadtrathes, bis zum Priapismus getrieben. Er war der cynisch-sybaritische Gegenschlag zu dem schwermüthigen Adel der Dichtung des Gryphius. Hoffmannswaldau war ein Nachahmer des Italienischen Marinismus. Caspar v. Lohenstein, 1635 zu Nimptsch geboren, in Breslau, Leipzig und Tübingen gebildet und als Syndikus zu Breslau 1683 gestorben, war unstreitig auch ein großes Talent, das, von Gryphius Vorbild begeistert, schon im funfzehnten Jahr mit einer Tragödie: Ibrahim Bassa, hervortrat, der nach zehn Jahren 1661 die Kleopatra; dann Agrippina; Epicharis; 1666 die in jener Zeit von den Franzosen so oft bearbeitete Sophonisbe und 1673 Ibrahim Sultan folgten. Die Declamation geht bei ihm in Schwulst über, der in der Schilderung despotischer Tyrannei und unersättlicher, selbst unnatürlicher Wollust und Grausamkeit ebenso schwelgt, als Gryphius sich in die Resignation des tugendhaften

Märtyrerthums verloren hatte. Lohenstein war trotz seiner überschwänglichen Metaphorik Opitzianer. Zu dem Hymnus Opitzens auf den Mars dichtete er ein Seitenstück in seinem Hymnus auf die Venus in 2000 Alexandrinern und die Correctheit der deutschen Sprache suchte er mit ernstem Studium in seinem patriotischen Roman: Arminius und Thusnelde zu fördern, der erst 6 Jahr nach seinem Tode erschien. Das Maximum der Schlüpfrigkeit und des Bombastes erreichte Heinrich Anshelm Ziegler von Klipphausen, ein reicher Gutsbesitzer aus Radmeritz in der Oberlausitz, der 1697 starb, in seinen Heroiden und 1690 in seinem Roman: die Asiatische Banise oder das blutige doch muthige Pegu, dem eine Menge Nachahmungen in der Aegyptischen, Aethiopischen, Englischen und andern Banisen folgten.

Die Nürnberger Schule der Pegnitzschäfer, die von dem Rathsherrn G. Philipp Harsdörfer, 1607—58, gestiftet war, verbarg in ihrer Nachahmung der Italienischen Schäferpoesie ein tieferes Bedürfniß nach lebendiger Naturanschauung, dessen Befriedigung aber auch bald in einem lockern Spiel mit malerischen Beiwörtern und mit daktylischen Versen, die man Dattel- oder Palmenreime nannte, verkümmerte. Wenn man erwägt, daß das Leben aller dieser Männer von Weckherlin und Opitz ab in die furchtbare Zeit des dreißigjährigen Kriegs fiel, so kann man darüber erstaunen, daß sie sich der Idylle in solchem Grade hingaben, denn Opitz hatte ja schon die Nymphe Hercynia verfaßt, Gryphius den schwärmenden Schäfer von Thomas Corneille, Hoffmannswaldau Guarini's Pastor fido übersetzt und die Singspiele und Ballette der kleinen Deutschen Höfe wimmelten von Schäfern und Schäferinnen, allein es scheint, als ob gerade solche tief in sich zerklüftete Perioden der Geschichte in der künstlichen Unschuld und Naivetät der bukolischen Poesie sich noch einen Zusammenhang mit der Natur retten wollen, wenn sie auch die Unreinheit ihrer Begierden selbst in dieser Form nicht verleugnen können. Die Pegnitzschäfer trieben die erotische Tändelei aufs Aeußerste. Die größere Zierlichkeit ihrer Sprache wendete J. Klay, 1616—56, wo er als Prediger zu Kitzingen in Franken starb, zu einer Reform des geistlichen Drama's an, indem

er zu Nürnberg in der Kirche nach dem Gottesdienst eine Art Oratorium aufführte. Er sprach nämlich die Erzählung und ließ zwischendurch die lyrischen Partien durch Solo's und Chöre singen. So führte er 1644 die Höllen- und Himmelfahrt Christi; 1645 Herodes den Kindermörder, und in demselben Jahr den leidenden Christus auf. Auch den Engel- und Drachenstreit behandelte er in solcher Weise, ja 1651 das ganze Leben Christi. Opitz hatte für die Aufgabe der Poesie vorzüglich das Lehren und das Schildern erklärt; Harsdörfer hatte diese letztere Tendenz zu seinem Hauptzweck gemacht und hierin schloß sich ihm Siegmund von Birken, 1625—81, an, der seit 1660 Vorstand der Schule wurde. Die Amplification durch Beiwörter, die Verbildlichungen, die Sinnbildnerei und die Allegorisirung wurden maaßlos.

Hier müssen wir einiger katholischer Dichter erwähnen, welche sich in der Form der protestantischen Poesie dieser Schule verwandt zeigen, im Gehalt sie sogar übertreffen und eigentlich die letzten bedeutenden katholischen Deutschen Dichter sind, denn die geistige Fortbildung beginnt von hier ab innerhalb des Katholicismus zu stocken und wenn einmal ein größeres Talent auftaucht, so ist es gewöhnlich das eines Convertiten, der aus dem Protestantismus die individuelle Anregung mitbringt. Diese Dichter waren der Bairische Jesuit J. Balde, 1603—68, der freilich fast nur in Lateinischer Sprache dichtete; der Kölner Jesuit Friedrich von Spee, 1595—1635, in seiner: Trutznachtigall; und der Schlesier Johann Scheffler, 1624—77, der unter dem Namen Angelus Silesius zum Katholicismus übertrat, in den sinnigen Sprüchen seines: Cherubinischen Wandersmannes. In der Anmuth seiner Naturmalerei und in der süßen Innigkeit seines Gefühls läßt Spee sich nur mit dem protestantischen Fleming vergleichen.

Wir erkennen überall in der Polyarchie der Deutschen Tendenzen auch das Streben, zur Festigkeit von Principien zu gelangen; allein überall sehen wir die Reformen durch Isolirung wieder verkümmern, nachdem sie durch Uebertreibung sich selbst discreditirt haben. Die erste und zweite Schlesische Schule wollte Correctheit der Sprache und der poetischen Formen, welche

Opitz zuerst mit einiger Bestimmtheit sonderte. Die Nürnberger Schule wollte Natur. Jene aber verfiel in Schwulst, diese in sentimentale Spielerei und beide verfielen der Nachahmung des Italienischen Marinismus. Es war noch ein Schritt übrig, der abstracte Purismus der Deutschen Sprache. Zu diesem machte A. Bucher 1591—1661, Professor der Dichtkunst zu Wittenberg, den Anfang, indem er, wie Dach in Königsberg und Tscherning in Rostock, von Opitz ausging. David Schirmer, Jakob Schwieger, der sich als Dichter Filidor den Dörferer nannte, Philipp von Zesen, 1619—89, waren seine Schüler. Der letztere stiftete die Hamburger Sprachgesellschaft. Ein vielseitiger, abenteuerlicher Mann wollte er die Deutsche Sprache von allen Fremdwörtern reinigen und in der Dichtkunst die rhetorischen Figuren und metrischen Formen nicht weniger, als die Rechtschreibung, auf bestimmte Grundsätze zurückführen. Dies that er nicht allein in seinen eigenen Gedichten, sondern auch in seinen theoretischen Werken, dem hochdeutschen Helikon 1640 und der hochdeutschen Sprachübung 1643. In Frankreich hatte ein Minister eine eigene Akademie eingesetzt, um das Interesse der Sprachrichtigkeit und Sprachreinigkeit wahrzunehmen. In Deutschland versuchte ein Einzelner, alle Richtungen seiner Zeit auf dem Gebiet der Sprache in sich vereinigend, eine principielle Wiedergeburt und Zucht der Deutschen Sprache, die am Ende doch von allen Sprachgesellschaften angestrebt ward. In Frankreich ehrte man die Akademie als einen obersten nationalen Gerichtshof; in Deutschland verspottete man Zesen, statt ihm seine Wunderlichkeiten zu verzeihen und statt seine ungenügende Reform gründlicher zu reformiren.

Auch der Anarchie der Deutschen Tendenzen gemäß war es, wenn derselbe Zesen, der in der Form der Sprache das reine Deutschthum durchsetzen wollte, im Inhalt wieder gänzlich Französischen Mustern sich dadurch hingab, daß er den politisch galanten oder sogenannten historischen Heldenroman in die Deutsche Literatur einführte, 1645 einen Ibrahim Bassa nach der Scudéry, 1646 eine Afrikanische Sophonisbe, 1670 eine Assenat, 1679 einen Simson schrieb und mit diesen langathmigen Büchern sofort einen Nachahmer an dem Braunschweiger Superin-

tendenten A. Heinrich Buchholz, 1607—71, fand, der 1659 des Christlichen Deutschen Großfürsten Herkules und der Böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte verfaßte, welche sich in Umarbeitungen bis 1781 im Publicum erhielt. Diesem schloß sich wieder der Fürst Anton Ulrich von Braunschweig, 1633—1713, mit seinen vielbändigen und vielgelesenen Romanen Aramena 1669 und Octavia 1685 an. Völlig ins Abgeschmackte fiel diese Gattung in den Romanen von A. Bohse, genannt Talander, von Hagdorn, der 1670 die Chinesische und Indische Staats-, Kriegs- und Liebesgeschichte des großen Mogul Aeyquam herausgab, von C. W. Happel u. A. Indessen fordert der Roman immer ein Verhältniß zur Gegenwart. Zesen hatte z. B. in seiner Assenat die Geschichte Josephs ähnlich ausgesponnen, wie die Persischen Epiker, und damit ein Element der Bibel, die Patriarchenzeit, ergriffen, wodurch er die Protestanten in's Interesse zog. Buchholz hatte seinen Romanen protestantische Moral, protestantische Liederverse, Gebete, Erziehungsregeln eingeflochten, namentlich seinem zweiten Roman, der anmuthigen Wundergeschichte des Herkuliskus und des Herkuladisla. Ulrich Anton hatte, wie Urfé und Calprenède, in zahlreichen Episoden Geschichten der damaligen Höfe versteckt eingewebt. Bohse befriedigte den Reiz, sich vom Morgenlande, von Afrika und Amerika die seltsamsten Dinge vorzustellen, wozu die Berichte der Reisenden, in der Deutschen damaligen Literatur besonders von Olearius Persianischer Reise, die er mit Fleming gemacht hatte, 1647 neue Veranlassung gaben. Happel wandte sich auch der nächsten Gegenwart in seinem: Akademischen Roman, 1690, zu, worinnen, wie er auf dem Titel sagte, das Studentenleben in einer schönen Liebesgeschichte vorgebildet wird. Noch weiter ging Greifenson, eigentlich Christoph von Grimmelshausen aus Mainz, der als Stadtschultheiß zu Renchen im Badenschen bis 1676 lebte und gewöhnlich seinen Namen anagrammatisch verbarg. Er schrieb Romane auch im herkömmlichen Styl, wie den keuschen Joseph, Dietwalds und Amelindens Lieb- und Leidsbeschreibung, Proximi und Limpidi Liebesgeschichte; eine Menge Satiren und satirisch anekdotischer Erzählungen, wie des Deutschen Michels verstümmeltes Sprachgemeng, den

satirischen Pilgram, die verkehrte Welt, kurzweilige Reisebeschreibung nach der obern neuern Mondswelt, den stolzen Melcher, satirische Traumgeschichten von Dir und Mir, den ersten Bärenhäuter, einen Novellencyklus: das Rathstübel Plutonis u. dergl.; besonders aber that er sich durch Nachahmungen des Spanischen Romans al gusto picaresco hervor in seinem abenteuerlichen Simplicissimus; seltsamen Springinsfeld; Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstürzerin Courage; in seinem wunderbaren Vogelnest und dessen Fortsetzung. Von diesen Romanen ist durch die große Zufälligkeit, welche bis auf Gervinus in unsern Deutschen Literaturgeschichten herrschte, der Simplicissimus, den er unter dem Namen German Schleifheim von Sulzfort 1669 herausgab, zu einer besondern Berühmtheit gelangt und nach der hartnäckigen Manier unserer Compendien der Inhalt dieses Romans, übrigens sehr einseitig, ebenso oft wiederholt, wie etwa die ekelhafte Geschichte des armen Heinrichs, die Geschichte Parcivals, der Titel der Fischartschen Geschichtklitterung und Lohensteins Gemälde der Blutschande Agrippina's mit Nero. Was aber das vorzüglich Anziehende im Simplicissimus ausmacht, die treue und lebendige Schilderung der verworrenen Detailzustände Deutschlands während der Greuel des dreißigjährigen Kriegs, reicht nicht aus, ihn so hoch zu stellen, als häufig noch jetzt geschieht, noch weniger, ihn den andern Schriften Grimmelshausens in so übertriebener Weise vorzuziehen und die Verdienste derselben gegen ihn in Schatten zu stellen. Gewiß ist nun der Simplicissimus ein für die Culturgeschichte sehr wichtiges Buch, denn das wilde Lagerleben, das Hexenunwesen, die Spiel- und Trinksucht, die Wollustgier, das Vagabundenthum, die unsägliche Rohheit jener Zeit ist vortrefflich darin geschildert, aber ein wirkliches Kunstwerk ist er nicht. Um dies zu sein, hätte der Verfasser, wie Mendoza, wie Quevedo, Maaß halten müssen. Statt dessen führt er seinen Helden nicht nur durch ganz Europa, sondern über Sibirien und den Indischen Ocean hinweg durch Konstantinopel zurück nach Deutschland, ja er führt ihn in der Beschiffung des phantastischen Mummelsee's in die Unterwelt, um eine satirische Beschreibung der verschiedenen Stände Deutschlands anbringen zu können. Er läßt den Sim-

plicius nicht nur bei fünf, sechs Herrschaften dienen, sondern bei einer Unzahl und ihn außerdem durch zwiefache Verheirathung sich noch in eine unübersehliche Menge von Verhältnissen verwickeln. Es fehlt daher an einer in sich zusammenhängenden Progression der Zustände. Simplicius ist kein Charakter. Er ist nur das biographische Individuum, welches sich, so gut es geht, in jede neue Lage schickt, ist es nicht anders, auch stiehlt und vor Allem auf ein sinnliches Wohlleben bedacht ist. Wir machen nicht dem Verfasser einen Vorwurf, uns ein solch buntes, anziehendes, mustvisches Lebensbild gezeichnet zu haben, dem er selber das Prädicat eines abenteuerlichen gibt, sondern wir wollen nur die banale Vorstellung beschränken, als ob der Simplicissimus, wie jetzt in vielen Compendien gesagt wird, den Lazarillo, Gran Tacaño und Marco Obregon unendlich überträfe. — In anschaulicher Darstellung der traurigen Zustände Deutschlands während des dreißigjährigen Kriegs war dem Grimmelshausen Michael Moscherosch ähnlich, 1600—69, ein Rath des Grafen von Hanau, der auch mannigfachen Wechsel des Geschicks erfahren hatte und unter dem Namen Philanders von Sittewald eine Reihe von Strafschriften verfaßte, die er nach den Sueños von Quevedo in die Form von Gesichten brachte und 1650 in zwei Theilen sammelte. In der satirischen Manier war er Grimmelshausens Vorbild. — Einfacher als beide, die noch viel Gelehrsamkeit zur Schau stellen, war Christian Weise, 1642—1708, der sich, nach seiner eigenen Bezeichnung, eines naturellen Ausdrucks befliß. Er war Lyriker, Dramatiker, Romanschreiber. Er dichtete 32 Stücke, unter denen der bäurische Machiavellus 1679 seines Thema's halber sehr merkwürdig und auch sonst vortrefflich durchgeführt ist. Er gab zuerst die Chöre auf und protestirte gegen die theatralische Darstellung Christi. In seinem Zittauischen Theater 1682 gab er ein Spiel von Jakobs doppelter Heirath; ein anderes von dem Neapolitanischen Rebellen Masaniello; ein drittes von Tobias und der Schwalbe, worin er des Gryphius Absurda comica von Peter Squenz parodirte. In seinen Romanen: die drei Hauptverderber; die drei ärgsten Erznarren; die drei klügsten Leute der ganzen Welt, 1671—73, machte er satirische Streifzüge in einer prak-

tisch verständigen Richtung, wie sie auch Valentin Andreä 1586—1654, der als Prälät von Bebenhausen starb, eingeschlagen hatte.

Wir beschließen diese kurze Uebersicht der Anarchie der Deutschen Tendenzen mit der Erwähnung eines protestantischen und eines katholischen Satirikers im Norden und im Süden, des Professors der Beredsamkeit zu Marburg, Balthasar Schupp, 1610—61, und des aus Schwaben gebürtigen Ulrich Megerle, der unter dem Namen Abraham a St. Clara als Wiener Hofprediger starb, 1642—1709. Der letztere erinnert in der Frische seines Humors an Fischart. Er hat dem Wiener Volkswitz durch seine Schnurren und Beobachtungen das Material, durch seine Wortverdrehungen, Tonwörter und Binnenreime die Form erschaffen. Der Schlesier Stranitzky, der damals das Wiener Volkstheater begründete, nahm aus Abrahams Schriften eine Menge Anekdoten und komischer Wendungen auf, die in den 64 Gesprächen enthalten sind, welche er 1711 in seiner Ollapotrida des durchtriebenen Fuchsmundi herausgab. So wurde Abraham durch die Kanzel und durch das Theater populär.

Blicken wir zurück, so werden wir gestehen müssen, daß die Deutschen an Talenten nicht minder reich, als andere Nationen waren. Wenn sie aber dessenunerachtet nicht zu solchen classischen Werken der Kunst, als die Romanischen Völker, gelangten, so trug die Zerrissenheit Deutschlands großentheils die Schuld. Der Deutsche, der in Deutschland selbst keinen Mittelpunct, wie Madrid, Paris, London, fand, lebte in einem Dualismus zwischen sich als einem Oestreicher, Sachsen, Hessen u. s. w. und zwischen sich als einem abstracten Deutschen. Die vielen kleinen Höfe waren in eine geschmacklose Prunkliebe und rohe Vergnügungssucht verfallen. Es konnte sich keine allgemeine gebildete Gesellschaftssprache entwickeln, wie sie namentlich das Drama sich voraussetzt. Der Deutsche Schriftsteller fiel entweder, wollte er populär werden, in die Gewöhnlichkeit, ja Gemeinheit des provinciellen Tons und Dialekts herunter, oder er wurde, wollte er sich erheben, gelehrt, pedantisch, unzugänglich, bombastisch. Da aus der Anarchie der sich kreuzenden Tendenzen kein allgemeiner Typus der Kunst als Norm resultirte, da die Theorien der Schule

nur Formbestimmungen gaben, so wandte sich selbst das große Talent in der Epoche seiner Bildung immer nach Außen und wurde nachahmend. Ein Fischart schloß sich an Rabelais, ein Opitz an die Alten, an Ronsard, an den Holländer Heinsius, ein Gryphius an Seneca, van der Vondel, Corneille, an die Engländer, ein Harsdörfer an Marini, ein Zesen an die Scudéry, ein Anton Ulrich an Gomberville und Calprenède, ein Grimmelshausen und Moscherosch an Quevédo an. Gryphius hatte dem Drama nach allen Seiten hin neue Richtungen zu öffnen versucht. Statt daß aber, wie anderwärts, auf ihn die ideale Verklärung des Drama's hätte folgen sollen, ward vielmehr das pathologische Element desselben von Lohenstein, Hallmann u. A. bis zur Excentricität getrieben. Weise's Streben nach Natürlichkeit blieb in untergeordneten Formen stehen. Er war ein Zittauer Schulmann, der die Poesie nur nebenher betrieb und dessen Talent man daher innerhalb seiner Schranke eher bewundern, als, wie es trotz Gervinus Darlegung seiner Verdienste noch üblich zu sein pflegt, verachten muß. Sein bäurischer Machiavell, den wir vorhin hervorhoben, ist in seiner Anlage und in seinem Dialog so originell, daß, hätte ein Franzose diesen Einfall gehabt, der Ruhm dafür nicht ausgeblieben wäre. Machiavell wird vor Apoll verklagt, alle Falschheit in die Welt gebracht zu haben. Er rechtfertigt sich damit, daß diese immer da gewesen sei und daß es selbst unter den Bauern, die ihn doch nie gelesen, Machiavellisten gebe. Apoll sendet nun, seine Aussage zu prüfen, Boten aus, die in ein Dorf gerathen, wo sich drei Leute um die vacante Pickelhäringsstelle bewerben. Nun entsteht ein Gewirr von Kabalen unter den Bauern, von denen einige diesen, andere einen andern Bewerber begünstigen. Der Schulmeister und Consulent Scibilis aber weiß seinen Clienten mit Verschlagenheit und Schalkheit durchzusetzen. Statt daß nun solche und ähnliche Anfänge, wie namentlich auch Weise's Intriguenstücke, sich zu einer feineren Gestaltung hätten fortbilden können, versank das Theater in die phrasentolle Leerheit der Haupt- und Staatsactionen, in die Gemeinheit der fürstlichen sogenannten Wirthschaften (hôtelleries), bei denen der Harlekin in der Maske des Scheerenschleifers die entsetzlichsten Obscönitäten spendete, in die überladene Pracht der

Opern und Ballette, in die Armseligkeit schäbiger Wandertruppen. Der Stand des Schauspielers war daher selbst gemißachtet, bis Veltheim zu Hamburg ihn in Ehren brachte. Die Nation war durch die Polyarchie des Particularismus gehindert, sich als Nation zu fühlen, ein gemeinsames Selbstbewußtsein ihrer Leiden und Freuden, eine einheitliche, große, belebende Erinnerung ihrer Thaten zu gewinnen. An gutem Willen, Deutsch zu sein, fehlte es den Deutschen nicht. Wir haben schon früher bemerkt, daß kein anderes Volk mit seiner Geschichte so unzufrieden ist, als das Deutsche. Luther, Hutten, Fischart, Opitz, Gryphius, Fleming, Andreä, Weckhrlin, Lohenstein, Moscherosch, Grimmelshausen, Schupp, Abraham a St. Clara, Zesen, Schottel u. s. w. stimmen in der Sehnsucht nach Deutscher Selbstständigkeit überein. Wenn dies Gefühl bei Geistlichen, Schulmännern und Juristen, den damaligen Trägern unserer Literatur, am Lebhaftesten sich äußert, so muß man doch zugeben, daß sogar der Adel, der am meisten sich dem Vaterlande in Sitte und Sprache entfremdete, theilweise von diesem Gefühl durchdrungen war und eine Zeitlang die Bestrebungen nach Erstarkung eines patriotischen Selbstgefühls förderte, bis er nach dem dreißigjährigen Kriege gänzlich der Italienischen und Französischen Verausländerung anheimfiel. Wenn in jener Anarchie der Deutschen Tendenzen irgend ein constanter Zug als Surrogat wenigstens für den Mangel eines positiven Ideals betrachtet werden kann, so ist es jene rührenderscheinende Sehnsucht nach Deutscher Nationalität.

Die Englische Poesie.

Obwohl der Bruch des Geistes, wie wir oben sagten, in Deutschland erfolgte, so war ihm doch vermöge seiner Selbstentzweiung versagt, das protestantische Ideal zuerst zu erreichen. Es blieb in Ansätzen dazu stehen und England war es, in welchem dasselbe sich zuerst unter ganz eigenthümlichen Bedingungen durcharbeitete. Die Keltische Poesie Englands haben wir bereits kennen gelernt. Die höfische Romantik der Normannen war die-

selbe mit der der Franzosen in England und Frankreich. Auch diese haben wir bereits hinter uns. Die Angelsächsische Literatur war, einige Reste der alten Epik, wie Beowulf, ausgenommen, ganz und gar kirchlich geworden, so daß hierin gerade die Selbstständigkeit wurzelt, welche die Engländer in theologischer Beziehung Rom gegenüber schon während des Mittelalters besaßen. In Johann von Salisbury, in William Occam, in Wicliffe trat dieselbe dem Papstthum sehr entschieden gegenüber. Das Germanische Princip der Selbstgewißheit verkündigte sich aber nicht blos in solchen reformatorischen Tendenzen, sondern vorzüglich auch in der Neigung zu einer unbefangenen Auffassung der Natur, wie Roger Baco sie im Gefängniß büßte, und in einer sorgfältigen Ausbildung des bürgerlichen Rechts der persönlichen Freiheit, zu welcher der Kampf der verschiedenen auf der Insel zusammengedrängten Völker zwang. Waliser, Schotten, Briten, Römer, Angelsachsen, Dänen, Normannen, kämpften nach einander den Kampf um die Existenz. Aus der Neutralisation so verschiedener Elemente ging endlich die Englische Nation und die Sprache derselben hervor.

Chaucer und die Gründung der Englischen Sprache.

Die Minstrelsy, d. h. die Balladendichtung der wandernden Volksdichter, welche man Ministrels nannte, machte die Grundlage der Englischen Nationalpoesie überhaupt aus. In ihr lebte jener kühne Germanische, Todverachtende, abenteuerlustige, mit der Gefahr und dem Schmerz humoristisch spielende Geist, den wir schon in den Nordischen Sagaen und in den Kämpevisern kennen gelernt haben. Aus ihm hat die Englische Kunstpoesie immer ihre Erfrischung gezogen, wie die Spanische aus den Romanzen. Der kühne Bogenschütze, Wilddieb und Wegelagerer Robin Hood blieb durch Jahrhunderte der Mittelpunct dieser Balladen, die aber außerdem noch viele andere Stoffe, von der Schlacht von Otterbourn, von der Cheryjagd, von König Horn, von König Estmer, vom Junker Waters, von Havelok, von Guy von Warwik, von Artus, vom nußbraunen Mädchen, von der Judentochter aus Mailand u. s. w. verarbeiteten. Bei ihrem Lieblinge, Robin

Hord, tritt nicht nur das Jagd- und Waldleben, sondern auch der Zug charakteristisch hervor, daß derselbe geächtet ist, also außerhalb des Gesetzes steht. Gegen die poetische Tiefe und materische Lebendigkeit dieser Balladen gehalten erscheint nun die Kunstpoesie zunächst nüchtern in den satirischen Visions of Pierce Plowman, welche Robert Longland, Weltpriester zu Oxford, unter jenem Namen in langen daktylischen, reimlosen, alliterirenden Versen schrieb. Sein Zeitgenosse John Gower, der bis gegen 1408 lebte, näherte sich noch mehr dem neueren Englisch in seiner Confessio amantis in 30,000 Versen. Sie ist ein Gespräch zwischen einem Liebenden und einem Priester der Venus, worin bewiesen werden soll, daß nur ein guter Mensch, ein Christ, ein glücklicher Liebhaber sein könne.

Die völlige Aufzehrung der Französischen Formen, wenngleich noch mit Einmischung vieler Französischer Wörter, in Angelsächsische gelang endlich Geoffrey Chaucer, zu London 1328 geb. und 1400 gest. Er war Gelehrter, Weltmann, Soldat, Diplomat und hatte die wechselvollsten Schicksale, so daß ihm das Leben einen übervollen Stoff zur Beobachtung bot. Er liebte die Natur, haßte den Aberglauben und war sehr fruchtbar. Aus dem Französischen übersetzte er den Roman von der Rose; dem Filostrato des Boccaccio ahmte er Troilus und Cressida nach; außer vielen kleinern Gedichten und Balladen schrieb er noch the house of fame; Chaucers dream; the book of the Dutchess; the assembly of the fowls; the flower and the leaf; the court of love. Aber sein schönstes und bleibendstes Denkmal sind seine Canterbury Tales. Da er selbst in Italien gewesen war, so kann es nicht auffallen, wenn er auf eine solche Nachahmung des Decamerone von Boccaccio verfiel. In der Behandlung zeigte er sich vollkommen selbstständig. Er ließ in der Londoner Vorstadt Southwark in der Schenke von Tabard-Inn sich 29 Personen versammeln, die gemeinschaftlich eine Wallfahrt nach Canterbury zum Grabe des heiligen Thomas von Becket machen wollen. Diese Personen, einen Squire, Freisassen, eine Priorin, Nonne, eine Wittwe von Bath, einen Mönch, Laienbruder, Kaufmann, Juristen, Mediziner, Koch, Müller, Schiffer, Ablaßkrämer u. s. w. schilderte er im Prologe auf das Anschau-

lichste. Im Decamerone ist es eine aristokratische Gesellschaft, die sich von der durch die Pest verwüsteten Stadt auf eine Villa zurückzieht, sich durch Besprechung bestimmter Themata zu zerstreuen. Hier ist es eine heitere Gesellschaft, die uns alle Classen der Gesellschaft vorführt und das Englische Volksleben mit seinen scharf gezeichneten Individualitäten in den Vordergrund stellt. Und statt daß bei Boccaz Geschichten von Mönchen und Nonnen erzählt werden, erzählen hier die lebenslustige Priorin Eglantine und der feiste Mönch selber. Das protestantische Selbstgefühl Chaucers regt sich sehr lebhaft in der Ironie, mit welcher er den Ablaßkrämer darstellt, der mit allerlei Seltenheiten handelt, z. B. einem Fetzen vom Schleier der heiligen Jungfrau, einem Stück vom Segel des heiligen Petrus u. s. w. Die meisten Erzählungen sind in Versen von verschiedenem Metrum, einige auch in Prosa. Das Ganze ist nicht vollendet. Der Stoff ist meistens aus den Französischen Contes und Fabliaux genommen und die Erzählungen gehen daher auch wohl in's Burleske und Schmuzige über. Der Oxforder Clerk erzählt nach Boccaz die Geschichte der Griseldis und der Ritter, dessen Erzählung die erste und längste ist, gibt eine freie Bearbeitung von Boccazens Teseide.

An Chaucer schlossen sich Thomas Occleve, John Lydgate, John Harding, der Minstrel Skogan, der Satiriker John Skelton u. A. John Lydgate, ein Benedictinermönch zu Bury in Suffolk, hat von diesen den meisten Ruhm vorzüglich durch drei Gedichte erlangt: the fall of princes, eine poetische Uebersetzung von Boccazzens in Lateinischer Prosa geschriebenem Buch von den Schicksalen berühmter Männer und Frauen; the siege of Thebes, Thebens antike Geschichte, die er selber als eine Fortsetzung der Canterbury Tales einleitet; und the destruction of Troy nach Guido von Colonna, welcher Uebersetzung auch schon eine in's Französische durch Raoul le Fevre vorangegangene war.

Die Schottische Epik.

In Schottland herrschte ebenfalls ein reicher Volksgesang, der in Liebes-, Tanz- und Trinkliedern wie in Balladen unerschöpflich war. Die Balladen kehren oft zu den Helden aus her-

vorstechenden Geschlechtern, aus den Häusern der Montgomery, Percy, Douglas u. A. zurück, allein eine cyklische Folge, wie unter den Spanischen Romanzen, hat sich nicht daraus entwickelt. Die Blutrache tobt in diesen Liedern mit ihrer ganzen Fürchterkeit. Die Geister der Abgeschiedenen haben nicht Ruhe, bevor sie nicht blutig gerächt sind. Der Glaube an die Elfen, die mit ihrem lustigen Staat durch Auen und Wälder dahin schwärmen, bringt ein eigenthümliches Element in diese Balladen, die namentlich auf die Kämpfe an der Grenze zwischen England und Schottland sich beziehen. Die Freibeuterballaden: raid ballads, sind besonders mit Zügen wilder Kühnheit und finsterer Leidenschaftlichkeit, aber auch der wunderbarsten Treue und Aufopferung erfüllt.

Die Schottische Kunstpoesie trug anfänglich auch das Gepräge der Französisch Normannischen. Der älteste Schottische Kunstdichter war Thomas Lermont, 1283—1307, der die Tristansage bearbeitete und sich außerdem durch Visionen und Klagen berühmt machte. Ihm folgte John Barbour aus Aberdeen, 1316—96, der in der Form des Französischen Epos die Befreiung Schottlands von der Englischen Obmacht durch den tapfern König Robert Bruce besang. Er gab damit dem Schottischen Nationalgefühl eine tiefe noch lange nachschwingende Anregung, mischte aber, da er zu Oxford studirt hatte, viel Englische Wörter in's Schottische. Sein Nachahmer wurde der blinde Heinrich, der Minstrel Harry, der in zehnsylbigen jambischen Versen in einem sehr beliebten langen Epos die Thaten des Schottischen Ritters Wallace verherrlichte, welcher mit ihm noch dem vierzehnten Jahrhundert angehörte. Der Schottische König Jakob I., 1393—1437, dichtete vorzügliche Balladen und Lieder und eine Allegorie: the Kings quair, d. h. cahier, worin er sich der Manier Chaucers befliß. Der Mönch William Dunbar, 1465—1530, hatte ein tiefes Naturgefühl, durch dessen Energie er die Frostigkeit überwand, die sonst so leicht in allegorische Compositionen sich einschleicht. Er besang nämlich in seiner Allegorie: the thistle and the rose, das Schottische und das Englische Wappen zur Feier der Vermählung Jakobs IV. von Schottland mit einer Englischen Princessin. In einer andern Allegorie:

the goldin terge, ahmte er den Roman von der Rose nach. In seiner Satire auf den Tanz: the daunce, im Balladenton, ließ er den Satan Mahomed sich in der Hölle einen guten Tag machen, indem die sieben Todsünden mit vielen Mönchen und heiligen Buhlerinnen ein allegorisches Ballet zu seiner Gemüthserquickung aufführen müssen. Gawin Douglas, 1495—1521, wo er als Bischof zu Dunkeld starb, versuchte sich auch in Allegorien, die aber kalt und trocken ausfielen. Dasselbe gilt von Lindsay, einem Freunde Jakobs V. Der Unterschied zwischen Schottischer und Englischer Poesie erlosch nun immer mehr und London wurde der Mittelpunct auch für die Dichter.

Der Uebergang vom Katholicismus zum Protestantismus.

Die Englischen Könige hatten dem Papst gegenüber immer eine selbstständigere Stellung eingenommen, als die Fürsten des Continents. Eduard III. hatte 1365 den sogenannten Peterspfennig eingezogen und Rom dadurch einer bedeutenden Einnahme beraubt. Wicliffe vertheidigte das Recht der Englischen Könige gegen die Curie und eine Reise nach Rom, die er in dieser Angelegenheit machen mußte, befestigte ihn nur in seiner Opposition. Der Absolutismus der Spanischen Könige drückte in seiner solennen Unterschriftsformel: yo el Rey, nur die Einzigkeit des königlichen Selbstgefühls aus; der Französische Monarch sprach in der Schlußformel seiner Ordonnanzen: car tel est nôtre bon plaisir, die Willkür der Macht aus; der Wahlspruch der Englischen Könige: Dieu et mon droit! bezeichnet ebensowohl die Anerkennung des Göttlichen, als das Bewußtsein des menschlichen Rechts. Heinrich VIII. ergriff die von der Schweiz und von Deutschland ausgehende reformatorische Bewegung nur, um den Englischen Royalismus durch Uebertragung der päpstlichen Rechte auf die Krone zu verstärken. Er erlaubte die Priesterehe, die Austheilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt, schaffte einige Ceremonien ab und ließ sonst in der kirchlichen Form noch Vieles vom Katholicismus bestehen, namentlich die geistliche pfründenreiche Aristokratie. Die Reformation erscheint von dieser Seite

in England als eine durch den Souverain gemachte, allein er hätte sie nicht machen können, wäre nicht die Gesinnung der Nation ihm darin entgegengekommen, wie sie schon bei Longman und Chaucer sich darlegte. Wie tief die protestantische Selbstgewißheit im Herzen der Engländer wohnte, zeigten vorzüglich die spätern Kämpfe mit dem Katholicismus, aus deren blutiger Nacht endlich der noch blutigere Morgen des Puritanismus hervorbrach. Zwischen Heinrichs VIII. Despotismus und zwischen Cromwells theokratischer Republik liegt nun die glückliche Periode Elisabeths, der großen jungfräulichen Königin, mitten inne. In ihr erkannten die Briten ihren oceanischen Beruf und siegten über ihre Rivalen, die Spanier. Das Leben jener Zeit hatte bei den Engländern noch viel von den bunten, aufgebauschten Formen der mittelaltrigen Romantik, aber sein Inhalt war schon durchaus modern. Was die Deutschen so schmerzlich entbehrten, das erwarben sich die Briten, ein social-politisches Ideal in der Kraft nationaler Individualität. Thomas Morus stellte 1516 in seinem Utopien das erste socialpolitische Ideal der christlichen Welt auf.

Abgesehen vom Theater bestand die Fortbildung der Poesie in dieser Zeit des Uebergangs vom Katholicismus zum Protestantismus hauptsächlich in der Aneignung der Italienischen Versformen und der unvermeidlichen Schäferdichtung. Die erste war das Werk des Grafen Henry Howard von Surrey, durch Studien zu Oxford und durch eine Reise nach Italien gebildet, der als ein Opfer des Mißtrauens Heinrichs VIII. 1547 fiel. Er feierte in seinen Gedichten in freier Nachahmung Petrarca's seine Geliebte unter dem Namen Geraldine und machte das Sonett in der Englischen Literatur einheimisch. Thomas Wyat u. A. reiheten sich ihm an. Die Pastoralpoesie wurde durch Philipp Sidney eingeführt, 1554—86, wo er an einer auf dem Schlachtfelde zu Zütphen erhaltenen Wunde starb. Dieser ritterliche und liebenswürdige Mann gab auch unter der Ueberschrift: Astrophel and Stella, 108 Sonette, erwarb aber seinen größten Ruhm durch Nachahmung von Montemayors Diana in seiner Arcadia, die er wegen ihrer Zueignung an seine Schwester, die Gräfin von Pembroke, the countess of Pembroke's Arcadia nannte. Er verwickelte sich jedoch in der Häufung von

Erzählungen und ließ die Geschichte ohne Abschluß. Der größte Theil des Werks ist in einer ungleichen, bald klaren und anmuthigen, bald pretiösen und geschraubten Prosa geschrieben. Lieder und Eklogen in Ottaven, in Alexandrinern, ja selbst in Hexametern, machen den Beschluß eines jeden der vier ersten Bücher. Der edle Sidney war der Gönner und Förderer Edmund Spensers, der unter drückenden Umständen bis 1596 lebte. Unter dem Namen Immerito widmete er Sidney eine Pastorale: the Shepherds Calendar, worin er 12 Eklogen nach den 12 Monaten in der Art vertheilte, daß jede sich auf ein durch die Jahreszeit gegebenes Thema bezieht, alle aber seine Liebe zu seiner Rosalinde schildern. Die Königin Elisabeth, deren poet laureate er war, verherrlichte er in einem weitschichtig angelegten allegorischen Epos: the fairy queen. Es ist uns nicht ganz überkommen. Es bestand aus 12 Büchern, jedes Buch aus 12 Gesängen, jeder Gesang aus 40—60 Strophen in 9 Zeilen. Chaucer hatte die siebenzeilige Stanze erfunden, Spenser fügte noch zwei Zeilen hinzu. Die berühmte Feenkönigin Gloriana, d. h. Elisabeth, versammelt jährlich ihre Ritter und Edlen zu einem zwölftägigen Feste. Die Thaten dieser Ritter, unter denen von Zeit zu Zeit auch König Artus erscheint, werden mit einem großen Aufwande allegorischer Personen, des Irrthums, der Verzweiflung, des Mammons u. s. w. erzählt. Spenser wollte der Englische Ariost sein und das Lob, die höhere Englische Dichtersprache erschaffen zu haben, kommt ihm unbedingt zu. Er besaß vornämlich jenen offenen Sinn für die Schönheit der Natur, welcher die Englische Poesie auf ganz eigenthümliche Weise auszeichnet, indem sie die Einzelnheiten mit der Schärfe eines Naturforschers erfaßt und doch nicht den Sinn für den großen Zusammenhang der besondern Erscheinungen verliert. Die Naturschilderungen der Italiener blieben, wie die der Alten, mehr bei den allgemeinen Umrissen stehen; die der Spanier hatten etwas Verzücktes, Transparentes, überirdisch Angehauchtes; die der Franzosen waren an eine conventionelle Charakteristik verloren, welche für Wiesen und Wälder, Quellen und Ströme, Berge und Höhlen, Winter und Frühling, schon die üblichen Schmuckwörter bereit hielt; die der Deutschen endlich war ein Chaos aller dieser

Manieren. Die Engliſche Philoſophie hatte ſchon während der Scholaſtik durch Roger Baco ihre freie Anſchauung der Natur bewieſen, die ſich zu Eliſabeths Zeit in einem Baco von Verulam erneuete. Die Engliſche Poeſie aber hatte ſchon in den alten Liedern und Balladen die tiefſte Sympathie für die Reize und Eigenheiten der Natur offenbart und dieſer bis in ihre verſchwiegendſten Geheimniſſe dringender Sinn war Spenſers vornehmſter Talisman. Eben dieſer Sinn zeigt ſich im Landhausleben, im Jagdbetrieb, in der Gartenkunſt und Reiſeluſt der Engländer nnd hat ſich bei Shakeſpeare, Thomſon und Byron immer von Neuem bewährt. Man könnte ſagen, daß die Poeten vor Spenſer zwar alle Elemente der Natur, Sterne und Blumen, Bäume und Thiere, erblickt haben, daß er aber zuerſt die Romantik der landſchaftlichen Phyſiognomie erfaßte.

Das elementare Engliſche Drama.

So wichtig nun dieſe Ausbildung der poetiſchen Form war, ſo drängte doch ſeit Heinrich VIII. Alles vorzugsweiſe auf die Entwicklung des Theaters hin, das eine vollkommen normale Geſtaltung durchlief. Die elementare Stufe derſelben dauerte vom dreizehnten Jahrhundert bis in die Mitte des ſechszehnten und hatte denſelben Verlauf, wie der Anfang des Franzöſiſchen Theaters. Sie begann mit den Myſterien, die man miracle plays nannte und für deren Aufführung in London die Zünfte ſehr thätig waren. Ihnen folgten die Moralitäten, moral plays, welche die Komik ausbildeten. Every man und der hickscorner, d. h. Spottlümmel, ſtachen darunter beſonders hervor. In der letztern Moralität hat ein Freigeiſt die Hauptrolle, der von ſeinen Reiſen zurückkehrt und die Religion verſpottet, bis er endlich bekehrt wird und ſich zu beſſern verſpricht. Kleine Modificationen erhielten die dramatiſchen Darſtellungen durch die Interludes, d. h. die Zwiſchenſpiele, wie wir ſie bei den Spaniſchen Entremeses kennen gelernt haben und John Bale ſie verfaßte; ſodann durch den dumbshaw, d. h. durch die Pantomime, das drame muet der Franzoſen, mit welchem man theils Einleitungen, theils Ergänzungen machte; endlich durch die Mas-

ten unter Heinrich VIII., in denen an die Stelle der allegorischen Personen der Moralitäten theils Schäfer und Schäferinnen, theils mythologische Figuren, theils Charaktere des wirklichen Lebens traten. John Heywood z. B. Heinrichs VIII. Spaßmacher, ein Epigrammatist, ließ z. B. in seinem play: the four P's einen Pilger, Apotheker, Ablaßhändler und Krämer: pedlar, poticary, pardoner und palmer, sich gegenseitig die Lügenkünste vorwerfen, mit denen sie das Volk betrügen. Zuletzt wetten sie, wer die größte Lüge vorzubringen wisse; der Pilger trägt hier den Sieg davon, indem er behauptet, niemals ein böses oder ungeduldiges Weib gesehen zu haben. Ein anderes Stück Heywoods war: the merry play betwene Johan the husband, Tyb his wife and Sir Johan the Priest. Heywood war anfänglich ein eifriger Beförderer der Reformation, kehrte aber in den Schooß der alleinseligmachenden Kirche zurück und st. zu Mecheln 1565 als ein eifriger Katholik. 1538 brachte John Radcliffe: Huß von Constanz Verbrennung auf das Theater, allein 1556 ließ die katholische Maria alle vom Protestantismus ausgehenden Aufführungen verbieten und versuchte den Geschmack wieder an katholische Mysterien zu gewöhnen, was aber nur den Erfolg hatte, daß sie mit Elisabeths Thronbesteigung gänzlich von der Bühne verschwanden.

Ein weiterer Fortschritt war, daß seit Heinrich VIII. die Komödie und Tragödie sich zu scheiden begannen; eine Sonderung, auf welche die Nachahmung der Italiener und der Alten vorzüglich einwirkte. Die älteste regelmäßige in 5 Acte und in Scenen eingetheilte Comedy der Engländer ist: Ralph Roister Doister von Nikolas Udall, der 1557 starb. Er war Lehrer in Eton und sagt selbst, daß er sich Plautus und Terenz zum Muster genommen habe. Das Stück spielt in London. Der Held, Ralph, ein eitler verliebter Geck, speculirt auf die Hand einer reichen, schönen und jungen Wittwe, die jedoch schon mit einem Kaufmann verlobt ist, so daß er mit seinen Freunden große Anstrengungen machen muß, die Hand der Dame zu gewinnen, die ihm ihrerseits den Hang nach den Bräuten Anderer benimmt. Von dem spätern Bischof John Still ist die Posse: Gammer Gurtons needle, die 1551 zuerst

aufgeführt ward. Eine ehrliche Hausfrau verliert in der Eil ihrer Geschäftigkeit die Nähnadel, mit welcher sie die Hosen ihres Hausknechts ausflickt. Ein lustiger Gesell benutzt dies Ereigniß, die gute Frau mit ihrer Nachbarin zusammenzuhetzen, welche die Nadel gestohlen haben soll. Das ganze Haus geräth in Aufruhr; der Pfarrer und andere Personen mischen sich darein; die Handlung wird immer verwickelter, bis der muthwillige Stifter dieses häuslichen Unfugs auf einmal alle Räthsel löst, indem er dem Hausknecht von hinten einen so tüchtigen Schlag auf den Theil gibt, der in den zerrissenen Hosen steckt, daß die Nadel, die darin sitzen geblieben war, tief genug in das Fleisch eindringt, um zu verrathen, wo sie sich bis dahin verborgen.

Im Trauerspiel nahm man sich, wie in Frankreich, besonders Seneca zum Muster und ermangelte auch nicht, Chöre von allegorischen Personen anzubringen. Die erste regelmäßige Tragedy wurde von Sackville versucht. Thomas Sackville, Graf von Dorset, 1530—1608, wollte den reichen Stoff der Englischen Geschichte zu Tragödien zunächst in der Art bearbeiten, daß er die vornehmsten tragischen Personen die merkwürdigsten Begebenheiten ihres Lebens selbst erzählen ließ, wählte dazu die Form der Vision, die einmal seit der visio Tundali beliebt war, und nannte sein Werk: mirror for magistrats. Er konnte jedoch nur, in sehr würdevoller Sprache, die Einleitung und eine einzige Erzählung liefern und mußte die Fortsetzung dem Edelmann Ferrars und dem Geistlichen Baldwin übertragen, die freilich nur einen versificirten Auszug der alten Englischen Chroniken in Sackvilles Manier zu Stande brachten, nichts destoweniger aber den Englischen Tragikern damit ein Handbuch gaben, worin sie eine Auswahl tragischer Begebenheiten, Charaktere und Situationen und in Sackvilles Antheil ein Muster pathetischer Darstellung fanden, weshalb das Buch häufig gedruckt ward. Sackville arbeitete aber auch gemeinschaftlich mit dem Rechtsgelehrten Thomas Norton nach einer von Gottfrid von Monnouth aufbehaltenen Sage ein Trauerspiel Gorboduc oder the tragedy of Ferrex and Porrex, das von den Mitgliedern des Innertemple zu Whitehall in Gegenwart der Königin 1561 aufgeführt ward. Der Inhalt ist aus der fabelhaften Geschichte Britanniens

die Anarchie, in welche dasselbe durch den Bürgerkrieg der Brüder Ferrex und Porrex gestürzt wird. Dieser, der jüngere, erschlägt den ältern. Die Mutter Videna, welche den Ferrex am meisten liebte, ermordet aus Rache den schlafenden Porrex auf seinem Zimmer. Das Volk, ergrimmt über diese Schändlichkeit, tödtet sowohl die Königin, als den alten König, der zu dem Kriege dadurch die Veranlassung gegeben, daß er gegen das Herkommen das Reich unter seine Söhne getheilt hat. In der Form suchte sich dies Stück dem antiken Drama anzuschließen. Alles Blutvergießen war von der Scene verbannt; Morde und Schlachten wurden durch Boten erzählt; die ersten vier Acte wurden durch einen Chor aus allegorischen Personen beendet. Zum ersten Mal wurden hier im Englischen Drama reimlose Jamben: blank verse, angewendet. 1566 führte Richard Edwards zu Oxford vor der Königin ein Drama nach antikem Zuschnitt: Damon und Pythias, auf, dem bald darauf eine Jokaste nach Euripides folgte. 1568—80 wurden bei Hof 18 antike Tragödien aufgeführt. Jasper Heywood, Sohn des schon genannten, Alexander Nevyle, John Studley, Thomas Nuce und Newton waren in dieser Richtung thätig.

Somit hatte sich das Theater von den christlichen Mysterien bis zur Nachahmung des antiken Drama's fortgebildet und stand auf einem wichtigen Punct der Entscheidung. Diese erfolgte in einem nationalen Sinn, indem die Engländer eine ganz eigenthümliche Gestaltung des Drama's hervorbrachten, die zunächst durch die Lyrik einer Sturm- und Drangperiode hindurchging, bevor sie in Shakespeare die Höhe reiner Idealität erreichte.

Das pathologische Englische Drama.

Mit dem Ausdruck pathologisch haben wir immer diejenige Epoche des Drama's bezeichnet, in welcher dasselbe aus der einfachen Darlegung der Handlung zur Schilderung des Affects übergeht. Auf dem elementaren Standpunct herrscht immer noch die epische Auffassung vor. Erst durch die Lyrik wird derselbe zu einer vollkommenen Vergegenwärtigung der Handlung. Hier aber wird für den Dichter die Begeisterung durch eine Idee noth-

wendig, soll er nicht entweder trivial werden oder in eine Maaßlosigkeit des lyrischen Accents verfallen. Er muß die tiefere Bedeutung der Handlungen erfassen, wie sie, in Raum und Zeit ein flüchtiges Phänomen, in dem für das oberflächliche Auge verborgenen Licht des ewigen Geisterreichs erscheinen. Nach einer solch tieferen Bedeutung strebten die Dichter, welche theils unmittelbare Vorgänger, theils Zeitgenossen Shakespeare's waren. Sie suchten dieselbe allerdings auch noch in der Beschaffenheit der Handlung als solcher, indem sie gern schauerliche Criminalgeschichten, wüste Hexenprozesse, bluttriefende Tyrannengrausamkeit, Inceste u. drgl. sich zum Gegenstand wählten, allein sie bemüheten sich auch schon um eine sorgfältige Ausführung der Charaktere und in dieser zeigt sich nun das specifisch Englische, was sich nicht leicht mit einem andern Wort, als mit dem der Selbstgewißheit der Freiheit bezeichnen läßt. Der Mensch ist frei d. h. er bringt selbst sein Schicksal hervor. Was von Außen an ihn kommt, hat Macht über ihn nur, sofern er es will. Ohne seinen Willen kann nichts ihn zum Handeln bestimmen. Die ganze Mannigfaltigkeit äußern Geschehens ist zuletzt kraftlos gegen die ihrer selbst gewisse Unendlichkeit seiner Freiheit. Die innere Einheit oder Entzweiung mit sich, das Bewußtsein des Willens, wie er sich himmlisch, irdisch oder höllisch qualificirt, ist die Wahrheit des Geistes, die sich nicht unbezeugt läßt. Die Selbstbestimmung als solche ist nur die subjective, formale Seite der Freiheit, das Gute als die objective, reale Seite derselben ist aus dem ewigen, gotteingeborenen Wesen des Geistes heraus der nothwendige Inhalt der Freiheit, aus welchem das Gewissen den Maaßstab seiner Selbstkritik entnimmt. Diese Selbstgewißheit ist der eigenthümliche Boden der Germanisch-protestantischen Weltanschauung, der das Englische Drama von dem Spanischen und Französischen jener Zeit unterscheidet. Im Spanischen handelt der Mensch entweder in einer ganz natürlichen, instinctiven Weise, indem er oberflächlich dahin lebt, oder er handelt im Gehorsam gegen ein Dogma der Liebe, der Ehre, der Feudalität, des Glaubens. Die Gewißheit fällt nicht sowohl in ihn, als in seine Voraussetzung. Im Französischen fällt die Handlung und die Reflexion darüber auseinander. Die Handlung

iſt zum Theil noch bloßes Schickſal, äußerliches Geſchehen; die Reflexion möchte nun wohl ihrer gewiß werden, bleibt aber auch noch mit ihrer Rhetorik außerhalb ſtehen, wirft die Bedenken hin und her; das Geſchehen ſcheint nur dazuſein, um den Stoff für die Pointen und den Pomp der dialektiſchen Betrachtung zu liefern. Im Engliſchen iſt die Selbſtgewißheit ungetrennt vom Geſchehen, das daher im höchſten Grade draſtiſch erſcheint. Tragik und Komik werden zu wechſelnden Standpuncten deſſelben Subjects und fallen nicht mehr, wie im Spaniſchen und Franzöſiſchen, auseinander. Im Spaniſchen ſchlingt ſich die Komik als ein iſolirtes Element durch die Tragik, allein die einzelne Perſon hat entweder nur ein tragiſches oder komiſches Pathos. Im Engliſchen kommt es zur freien Erhebung des Subjects über ſeine Geſchichte, zur Ironie über ſich ſelbſt und damit zu jenem erſchütternden Humor, den wir bei Shakeſpeare mit Recht ſo ſehr bewundern. Es liegt in der freien Selbſtgewißheit auch ein ſkeptiſches Moment, das ſich durch keine Auctorität beſchränken läßt und in der Verzweiflung die verwegenſten Zweifel mit dem Bewußtſein des Rechts dazu ausſpricht. Die Kunſt der Dichter beſteht nun vorzüglich darin, die Ausgelaſſenheit der negativen Skepſis durch den Zuſammenhang des Ganzen doch wieder dem immer ſich ſelbſt gleichen Maaß der ſittlichen Weltordnung unterzuordnen, indem der Handelnde zuletzt in ſich ſelbſt einkehren und die Schuld in ſich erkennen muß. Die Tendenz zu dieſer Geſtaltung des Drama's iſt ſchon in ſeiner elementaren Epoche vorhanden; im Hickſcorner nicht weniger als im Grobobuc.

Die Blüthe des Engliſchen Drama's fällt zwiſchen 1580 und 1620. Die erſten ſtehenden Bühnen wurden 1570 außer den Ringmauern Londons zu Holywell erbauet. Die eine hieß Theatre ſchlechtweg, die andere the Curtain. In der Provinz behielt man noch ein auf Rädern ſtehendes Brettergerüſt bei. 1576 wurde das Blackfriartheater errichtet, deſſen Geſellſchaft von den Knaben der Königlichen Kapelle, den children of the chapel, unterſtützt ward, die namentlich Frauenrollen ſpielten, da erſt nach dem Sturz der Republik unter der Reſtauration Frauenrollen von Frauen gegeben wurden, zuerſt 1656 von Mrs. Coleman. 580 entſtand das Whitefriarstheater, 1593 unter dem berühmten

Schauspieler Richard Burbadge der Globus, 1599, unter Henslowe und Alleyn in Golding Lane the Fortune Theatre, 1616 in Drury Lane das Cockpit- oder Phönixtheater aus einem Gebäude, das bis dahin zu Hahnenkämpfen benutzt war. An der Einnahme des Globus hatte Shakespeare einen Antheil. In der Einrichtung der Bühne waren diese Theater einander ähnlich, indem dieselbe, analog der Griechischen, mehr breit als tief war und den Gruppirungen daher eine Reliefformation gab. Im Hintergrunde erhob sich eine Art Balcon: upperstage, der sehr mannigfach benutzt ward, auch als Bühne auf der Bühne. Von rechts und links führten zwei Treppen zu ihm. Ueber ihm war ein zweiter Balcon für das Orchester. Die Scenerie war in Ansehung der Decorationen noch sehr einfach und begnügte sich mit wenigen symbolischen Andeutungen für den Ortswechsel. Versenkungen in dem untern Raume, die Hölle genannt, und Flugmaschinen empor zum Bühnendach, dem Himmel, gab es bereits und die Garderobe wurde reich ausgestattet. In den öffentlichen Theatern, wie Globus und Fortuna, war das Parterre, the yard, unbedeckt; in den Privathäusern, wie Blackfriars und Cockpit, war es ebenfalls, wie die Bühne, gedeckt, hatte Sitze und hieß pit. Dort spielte man bei Tageslicht, hier bei Kerzen- und Fackelschein. Dort waren die Eintrittspreise niedriger, hier höher. Das Publicum benahm sich mit großer Ungenirtheit. Obst, Bier, Wein und Tabak wurden im Theater verkauft. Selbst die Damen rauchten. Aber man spielte auch Karte und las die neuesten Pamphlete, die an den Thüren feilgeboten wurden. So viel Störendes für die Schauspieler mit dieser ungezwungenen Lebensart verknüpft war, so ward doch gerade durch sie auch ein nationaler Zug des Geschmacks und der Kritik erhalten. Für die Geschichtschreibung des Theaters dieser Periode liegt eine Schwierigkeit darin, daß die Stücke oft viel später gedruckt, als gespielt wurden und daß daher sehr viele, namentlich von Heywood und Food, untergegangen sind. Ihre Wirkung auf den Gang der Kunst übten sie natürlich vom Augenblick ihrer Aufführung an. Eine andere Schwierigkeit liegt darin, daß sich nicht selten mehre Dichter zur Abfassung Eines Stücks vereinigten, was wir auch schon bei den Griechen und Franzosen gefunden haben. So ist

z. B. die tragedy of Dido, queen of Carthago, von Marlowe, Green und Nash, kann aber keinem einzelnen Dichter zur Begründung eines Urtheils über ihn zugeschrieben werden. Die Dichter kamen gewöhnlich in der Taverne zur mermaid am Strande zusammen, wo sie in jovial genialer Geselligkeit ihre Arbeiten besprachen und wo auch Shakespeare verkehrte. Sie waren übrigens nur Dichter, die zum Theil ein abenteuerliches Leben führten, was die Engländer sehr von den Spaniern unterscheidet, deren classische Dramatiker, Cervantes ausgenommen, dem geistlichen Stande angehörten.

Die unendliche Fruchtbarkeit hatte das Englische Theater mit dem Spanischen gemein. Aus dem Chorus von Dichtern, welche den königlichen Shakespeare umstehen, heben sich jedoch Lily, Marlowe, Green und Heywood als besonders charakteristisch hervor, insofern jeder von ihnen eine ausgezeichnete Einseitigkeit besitzt, Shakespeare aber als die Einheit und Vollendung dieser verschiedenen Individualitäten erscheint. Lily schuf den witzigen Conversationston, Marlowe den markigen Ausdruck starker Leidenschaft, Green den heitern, beweglichen Humor und Heywood die Kunst der Erfindung und drastischen Composition.

John Lily aus Kent, 1554—1600, ein Magister of arts, der ein Hofamt erhielt, wurde der Urheber jenes antithesenvollen, spitzfindigen, pedantisch feinen, bildsüchtigen, süßlich vornehmen Witzes, den wir bei allen Dramatikern der Periode mehr oder weniger, vorzüglich aber in Gesprächen über die Liebe, angewendet finden, z. B. bei Shakespeare in Viel Lärmen um Nichts in den Gesprächen Beatrice's mit Benedetto. Es war der Ton, der am Hofe der gelehrten und geistreichen Elisabeth herrschte, weshalb Lily's Schriften von allen Hofdamen studirt wurden. Die Concetti's des Marinismus, der Culteranismus der Gongoristen, der Styl der Plejade und der zweiten Schlesischen Schule, in einer spätern Epoche Deutschlands der Jeanpaulismus, sind Parallelen zu ihm. Lily gab 1580 einen Roman Euphues or anatomy of wit heraus, worin er die Geschichte eines jungen Athenienſers Euphues und einer Neapolitanerin Lucilla, eines Neapolitaners Philautus und einer Londonerin Camilla in jener witzspielenden Manier erzählte. Ein sehr merkwürdiges Element des Euphuismus

war die große Ausdehnung und Schärfe, mit welcher darin die Anschauung der Natur bis in ihre Seltenheiten, Seltsamkeiten und Heimlichkeiten hin aufgenommen war. Er befruchtete damit die Phantasie in einer durchaus neuen Weise. Neben die von den Alten und von der Bibel ererbte Bilderwelt trat durch ihn eine ganz moderne, was wir ihm bei all seinem Prunken mit Gelehrsamkeit als kein geringes Verdienst anrechnen müssen. Im Drama repräsentirte er zwischen der antikisirenden und der nationalen Richtung eine gewisse Mitte. Von 1584 bis 1601 gab er folgende Stücke heraus: Alexander and Campaspe; Sapho and Phaon; Endymion; Galathea; Midas; Mother Bombie; the woman in the moon; love's metamorphosis. Dies letztere enthält eine äußerst bizarre Wendung, indem eine Jungfrau Eurymene auf ihren Wunsch von Apoll in einen Mann verwandelt wird, was ihr aber hinterher sehr leid thut. Lily schrieb diese Courtcomedy's in Prosa und erwarb sich auch hiermit ein großes Verdienst. Man kann sie auch als die Vorläufer der sogenannten Conversationsstücke der Restauration ansehen. — Aehnlich der Stellung Lilys war die von Georg Whetstone, dessen Promos and Cassandra 1578 die Grundlage für Shakespeare's Measure for measure wurde.

Marlowe hatte in Cambridge studirt, ward Schauspieler und Schauspieldichter und starb 1593. Ein Diener, den er aus Eifersucht erdolchen wollte, tödtete ihn. Es war Marlowe, der den von Sackville und von Whetstone im zweiten Theil seines eben genannten Drama's schon gebrauchten blankvers d. h. den reimlosen fünffüßigen Jambus durchsetzte. Er liebte die extremsten Contraste und eine oft krampfhaft pathetische Sprache, die zuweilen an den Wahnsinn streift, oft aber auch wirklich erhaben wird. 1586 gab er in seinem Tamburlaine the great in zwei Theilen das großartige Bild einer titanischen Natur, die sich mit Waffengewalt die ganze Welt unterwirft, in der Selbstgewißheit ihrer Kraft maaßlos wird, auch vor dem Göttlichen keine Scheu mehr hat, aber in dem Augenblick zusammenbricht, wo Tamerlan den Tempel Muhammeds und den Koran verbrennen läßt und seinen Dienst abschwört. 1590 erschien the rich Jew of Malta, ein Vorspiel von Shakespeare's Shylok; 1592 the massacre of Paris

with the death of the duke of Guise; ferner seine tragical history of the life and death of Doctor Faustus, worin er den Contrast eines äußerlichen, rasch vorübergehenden Weltglückes mit ewiger Verdammniß des Geistes tiefsinnig dargestellt hat. Er hält sich den Hauptpuncten dem Deutschen Puppenspiel ganz nahe, hat aber dessen Holzschnittfiguren zu Geist und Leben idealisirt. Faust in seiner Verzweiflung an der Wissenschaft wendet sich zur Magie und schließt ein Bündniß mit Mephostophilis, der als dem Lucifer untergeordnet erscheint. Lucifer ergötzt ihn durch eine Schaustellung der sieben Todsünden. Mephostophilis zieht mit Faust erst an den päpstlichen Hof, wo Faust den Papst, weil derselbe die Rechte des Deutschen Kaisers nicht anerkennt, durch Neckerien hänselt und ihm sogar eine Ohrfeige gibt; dann an den kaiserlichen Hof, wo er dem Kaiser den Geist des Darius und Alexanders erscheinen läßt. Nachdem er noch die Helena zu seiner Geliebten heraufbeschworen, fährt er letztlich zur Hölle. Ein Chor, der auch das Stück eröffnet, macht den Beschluß mit frommen Betrachtungen. Diese Tragödie ist schon, wie alle spätern Bearbeitungen dieses Stoffs, nicht sowohl eine genauer in sich zusammenhängende Handlung, als vielmehr eine Reihe von keck gezeichneten bunten Scenen. Den Ausgangspunct seiner Verzweiflung entnimmt Marlowe's Faust aus dem Studium der Theologie. Der Tod, liest er in der Schrift, ist der Sünde Sold. Aber er liest auch darin, daß, wer da glaube, kein Sünder zu sein, nicht in der Wahrheit stehe. Hieraus schließt er, daß wir sündigen müssen und daß, was einst uns geschehen werde, gleichgültig sei. Qui sera, sera! Marlowe's letztes Stück, 1693: the troublesome regne and lamentable death of Edward the second, ist auch sein größtes Meisterwerk. Hatte Sackville im Gordobuc einen Englischen König von dem empörten Volk erschlagen lassen, so stellte Eduard II. das Beispiel eines von seinen Baronen abgesetzten Englischen Königs hin, den seine Gemahlin Isabelle zu Kenilworth ermorden ließ.

Robert Green, 1550—92, genoß eine gelehrte Erziehung, besuchte in seiner Jugend Spanien und Italien, wurde 1578 in Cambridge bachelor und 1583 magister of arts, bekleidete kurze Zeit eine Pfarrstelle, gab sie aber bald auf und verheirathete

sich mit einem liebenswürdigen Mädchen, mit welchem er einige Jahre still auf dem Lande lebte. 1586 aber stürzte er sich wieder in das Gewühl Londons und führte ein wüstes Leben, worin Schwelgerei und Elend, Erhebung des Gemüths und tiefe Selbstverachtung grell mit einander wechselten, bis er, von Reue zerrissen, arm und verlassen starb. Er war ein Vielschreiber und es ist merkwürdig, daß gerade die moralisch-poetischen Schriften, in denen seine Zerknirschung sich aussprach, ihm noch lange nach seinem Tode ein Publicum bei allen Ständen sicherten. Er war auch ein trefflicher Erzähler. Seine Arcadia stand zwar hinter Sidneys zurück, aber seine Philomela or Lady Fitzwater's Nightingale, wenn auch im euphuistischen Styl gehalten, übertrifft dieselbe durch das Planvolle der Erzählung und die sorgfältige Auswahl der Umstände. Die Gesinnung darin ist engelrein. Aus seiner pleasant history of Dorastus and Fawnia entnahm Shakespeare den Stoff zu seinem Winter's Tale. Als Dramatiker that er sich durch humoristische Behandlung hervor und wußte den Volkston glücklich zu treffen; insbesondere in seinem Vater Baco, worin er den alten Englischen Zauberer, zu welchem die Sage den Scholastiker Roger Baco umgewandelt hatte, mit einem Deutschen Zauberer, Jakob von der Mast, disputiren und zuletzt den Segen Englands unter Elisabeth prophezeien läßt. Im pinner of Wakefield, ließ er den Liebling des Volks, den geächteten Robin Hood auftreten, den nicht weniger beliebten Hürdenmeister George a Green aber neben ihm als Vertheidiger der Rechte seines Königs gegen einen rebellischen Lord und als Liebhaber eines Fräuleins, das um seinetwillen die reichsten und schönsten Junker verschmäht. Dies Stück war ebenfalls ächt national und ward oft gegeben. Demnächst stand sein Orlando furioso. Schwächer waren James the forth; Alphonsus of Aragon und andere Stücke. — In seiner Manier dichtete A. Munday: the downfall and death of Robert Bruce; H. Chettle eine Deutsche Criminalgeschichte: Hoffmann; Th. Dekker die Geschichte der Griseldis: patient Grissel; the wonder of a Kingdom; den old Fortunatus und the honest whore.

Der fruchtbarste aller dieser Dichter war Thomas Heywood, ein Schauspieler an Alleyns Theater zu Anfang des siebzehnten

Jahrh. Von seinen 200 Stücken haben sich jedoch nur 26 erhalten. Er hatte eine ungemeine Erfindungsgabe: The english traveller; the royal king and the loyal subject; the four prentices of London; if you know not me, you know nobody (eine Geschichte der Königin Elisabeth in zwei Theilen); a woman kill'd with kindness. Diese letztere Tragödie ist sittengeschichtlich höchst merkwürdig und bezeichnet einen Wendepunct in der Auffassung der Ehe. Es ist die Geschichte einer zärtlich verliebten und dennoch mit einem Verführer, den ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordenen Gattin; ihr Fehltritt wird entdeckt; ihr Gemahl kann aber keinen härtern Entschluß über sich gewinnen, als sie ohne Kränkung ihrer Ehre von sich zu entfernen. Vor Reue grämt sie sich zu Tode. Wie ganz anders ist diese Wendung, als die von Spanischen Stücken ähnlichen Inhalts! Noch wollen wir erwähnen, daß Heywood auch einen Gegenstand bearbeitete, dem wir öfter in der damaligen Dramatik begegnen, einen Hexenproceß. In seinen whitch of Lancashire behandelte er einen solchen Proceß vom Jahre 1615. Der Glaube an einen Teufel und an ein Besessenwerden durch ihn widerspricht der Selbstgewißheit der Freiheit, die sich selbst als die Möglichkeit und Wirklichkeit des Bösen erkennt. Die Phantasie incarnirte aber, auch im Protestantismus, noch einmal das Böse in der Form der Hexen, die vom Teufel besessen würden. Die Hexe hatte für den Englischen Dramatiker das Anziehende, die formale Selbstgewißheit des Bösen zu zeichnen, die Albernheit, Grundlosigkeit, Schadenfreude, Koboldtücke böser Weiberlaune; die passive Seite, das Besessenwerden, ließ er im Hintergrunde.

Neben diesen hervorragendsten Dichtern sind noch Kyd, Lodge, Nash und Peele zu nennen. Thomas Kyd gab 1599 ein Stück in zwei Theilen Jeronymo und the Spanish tragedy. Der erste Theil war ein Spectakelstück mit Processionen, Armeen, Gefechten, Pauken und Trompeten; der zweite eine Geschichte, die mit der des Hamlet Aehnlichkeit hat. Jeronymo nämlich hat einen Sohn Horatio, welcher die Belimperia liebt und von ihr wiedergeliebt wird. Aber sein Nebenbuhler, ein Prinz von Portugal, und Belimperia's Bruder hängen ihn im Garten seines

Vaters zu Anfang des zweiten Acts auf. Von hier ab ſinnt Jeronymo verzweiflungsvoll auf Rache, ſchiebt ſie jedoch immer wieder hinaus, bis er bei Aufführung eines Stücks im Stücke Gelegenheit zur Beſtrafung der Schuldigen findet. Zwiſchen den Acten ließ Kyd Horatio's Geiſt und eine allegoriſche Perſon, die Rache, auftreten. — Thomas Lodge gab 1594 aus der Römiſchen Geſchichte the wounds of civil war of Marius and Sulla. Wie Green huldigte er auch dem Euphuismus 1590 in ſeiner Novelle: Rosalynd or Euphue's golden legacy, der Grundlage von Shakeſpeares as you like it. — Naſh war ein Satiriker. Wir haben von ihm noch Summers last will and testament. Eine Komödie: the isle of dogs, derenthalben er in den Kerker geworfen wurde, iſt untergegangen. — George Peele war in ſeinen hiſtoriſchen Stücken: King Edward I und the battle of Alcazar, nicht ſo glücklich als in: the arraygnement of Paris; love of King David and fair Betsabe; und the old wife tale.

Das ideale Engliſche Drama: Shakeſpeare.

Die harmoniſche Totalität aller dieſer gährenden Kräfte, dieſer verſchiedenen Richtungen, dieſer mannigfaltigen Stoffe war William Shakeſpeare aus Stratford, der, 1564 geboren, 1586 nach London kam und unter Richard Burbadge Schauſpieler und Schauſpieldichter ward, deſſen Stücke im Theater von Blackfriars und vom Courtain, ſpäter im Globus ausgeführt wurden. 1613 zog er ſich auf ſein Haus New-Place in Stratford zurück und ſtarb hier den 23. April 1616. Da er der uneigennützigſte, mittheilſamſte Menſch war, ſo hat er an ſehr vielen Stücken gleichzeitiger Dichter einen wahrſcheinlichen, jedoch nicht mehr zu ermittelnden Antheil. Als entſchieden unächt betrachtet man jetzt gewöhnlich: Sir John Oldcastle; the merry devil of Edmonton; the fair Em; Mucedorus; the London prodigal; the puritan widow; King Stephan; als zweifelhaft: King Henry VI, part I; Locrine; Arden of Feversham; King Edward III; the life and death of lord Cromwell; a Yorkshire tragedy; the birth of Merlin; als ächt in einer ungefäh-

ren chronologiſchen Ordnung, wie vornämlich Ulrici ſie bei uns feſtzuſtellen ſich bemühet hat: 1587 Pericles, prince of Tyrus; Titus Andronicus; 1589 King Henry VI in ſeiner erſten Geſtalt; 1591 — 93 the comedy of errors; love's labour lost; the two gentleman of Verona; all's well that ends well; Juliet and Romeo; 1593—95 die Neubearbeitung von Henry VI, 1; Richard III; Richard II; Henry IV, 1 und 2; 1596 the taming of the shrew; 1597 the merchant of Venice; midsummernight's dream; 1598 Hamlet in erſter Bearbeitung; what you will or twelft night; 1599 much ado about nothing; Henry V; 1600 as you like it; the merry wives of Winsor; 1604 measure for measure; 1605 King Lear; 1606 Jules Cäsar; 1607 Antonius and Clopatra; 1608 Coriolanus; Troilus and Cressida, das aber ſchon 1602 in einer andern Geſtalt gegeben war; 1609 the tempest; Winter's tale; 1610 King Jehan; 1612 Othello; 1612 Henry VIII; 1613 Timon of Athen.

Außer dieſen Dramen hat Shakeſpeare auch lyriſche und epiſche Gedichte verfaßt, in denen er ſich des Italieniſchen Styls bemächtigte. Venus and Adonis war ſein erſtes Werk, worin er noch einer glühenden Sinnlichkeit huldigte; the rape of Lucretia erſchien im Druck ein Jahr ſpäter. Dem balladenmäßigen Volkston dagegen zugeneigt ſind the passionnate pilgrim und a lover's complaint. Am höchſten ſtehen ſeine Sonette, 154 an der Zahl, von denen 126 mit der zärtlichſten Schwärmerei an den Grafen von Pembroke, William Herbert, die übrigen an eine Frau gerichtet ſind, die nicht durch glänzende Schönheit aber durch unendliche Liebenswürdigkeit den Dichter an ſich feſſelte.

Die Idealität des Shakeſpeareſchen Drama's liegt vor Allem in der unergründlichen Tiefe, mit welcher darin die ewigen Geſetze der ſittlichen Weltordnung in ihrer religiöſen Verklärung als die Wahrheit aller Wirklichkeit enthüllt werden. Wenn Homer die ſchöne Seite des Ethnicismus darſtellt, wo er die Rohheit der Natur überwunden hat und einer höhern Cultur entgegengeht; wenn Horaz die Corruption, den Untergang der Natur in der Häßlichkeit der Entſittlichung, den Uebergang der Cultur in die ſchreckliche Barbarei der Hyper-

cultur bezeichnet; wenn Hiob den Mittelpunct des Theismus, den Kampf des einzelnen Menschen mit dem Einen Gott erfaßt; so ist Shakespeare der Dichter, in welchem das Ideal der Freiheit als das des Christenthums seinen vollendetsten Ausdruck gefunden hat. In der Byzantinischen Kunst war dasselbe noch negativ als die Furcht vor dem Bösen und als die Buße dafür genommen; in der Romanischen Kunst erhob es sich zum positiven, ritterlichen Kampf für das Gute gegen das Böse, für den Glauben gegen den Unglauben, und gelangte bis zum Spott über das Böse als Narrheit und lächerliche Ohnmacht. Die Englische Poesie hatte den erstern Standpunct in den kirchlichen Dichtungen der Angelsächsischen Periode, den zweiten in der Romantik der Normannisch-Französischen Periode, namentlich in der Entwicklung der Mysterien und Moralitäten, durchlebt. Aus der allegorischen Figur des Vice d. h. des Lasters, welches dem Teufel zu seiner Ironisirung beigegeben wurde, ging der Lustigmacher der Shakespeareschen Periode, der clown oder Rüpel, hervor. Shakespeare erhob sich auf den universellen Standpunct der Weltgeschichte selber und erkannte die Freiheit als das offenbare Räthsel derselben, wie sie das Gute sowohl als das Böse aus sich hervorbringt. Die Innerlichkeit des Verhaltens zu etwas ist es, die es gut oder böse macht, wie er sagt: nichts ist an sich gut oder böse das Denken macht es erst dazu. Shakespeare stimmt mit Niemand so sehr überein, als mit Jakob Böhme. Wie dieser hat er die ganze Welt des Bösen vor sich, wie sie aus dem Ich als derjenigen schöpferischen Macht urständet, welche durch nichts gehindert werden kann, sich negativ oder positiv zu qualificiren. Allen Wahn, alle Leidenschaft, alle Bosheit, alle Teufelei, aber auch alle Wahrheit, alle Selbstbeherrschung, alle Reinheit zeigt uns Shakespeare in ihrer Selbsterzeugung. Die Menschen sind, was sie thun. Er sondert von ihnen nicht das Wesen als eine transcendente Macht ab, die sich als eine von Außen kommende Gnade oder Strafe verhielte, sondern er läßt in der Erscheinung das Wesen selber sich realisiren. Wir müssen bei Shakespeare zugestehen, daß er in der Form die gewöhnliche Wirklichkeit ohne künstlichen Aufputz, ohne Wunder, ohne decla-

matoriſche Potenzirung, darzuſtellen ſcheint und daß dennoch jedes Wort von dem Idealismus der höhern Bedeutung durchdrungen iſt, welche das Empiriſche, das Einzelne, das Zufällige, durch ſeinen Zuſammenhang empfängt. Bei den Spaniern wird vom Drama ein beſtimmtes Thema, wie der Titel ſogar es zu verkünden pflegt, halb ſymboliſch, halb ſcholaſtiſch abgehandelt, ſo daß man über den Sinn des Ganzen gar nicht zweifelhaft ſein kann. Bei den Franzoſen wird die Amphibolie einer Situation oder die Einſeitigkeit eines Charakters von der Rhetorik für den Verſtand zur klaren Einſicht dargelegt. Bei Shakeſpeare iſt der Sinn eines Drama's zunächſt verborgen. Der Titel, ein Name oder ein zufälliger Umſtand, können uns nicht leiten. Aber bald erkennen wir in jedem Drama eine eigenthümliche tragiſche oder komiſche Colliſion, die irgend eine weſentliche Seite der Freiheit mit einer ſolchen Harmonie aller beſondern Umſtände, aller darin verwickelten Perſonen entfaltet, daß wir einen endliche, ſich immer mehr in ſich vertiefende Perſpective daraus gewinnen und in der Betrachtung nicht ermüden, weil in dieſem Einen Moment zugleich wieder die Totalität geſetzt iſt.

Mit ſeiner tiefen Erkenntniß der Freiheit iſt Shakeſpeare der größte dramatiſche, wie er in Anſehung des Umfangs der Phantaſie unbedingt der reichſte aller Dichter iſt. Er iſt der größte dramatiſche Dichter, denn er verſteht es mehr, als jeder andere, uns die Geneſis der Handlungen zu veranſchaulichen. Wir ſind, was wir thun, und was wir thun, deſſen ſind wir ſchuldig. Die Schuld inhärirt uns, weil die That ohne uns gar nicht exiſtirte, die That alſo im Grunde der Wille als ſolcher iſt. Wir erfahren in unſerm Schickſal uns ſelbſt, indem, wenn wir anders handelten, auch die Welt um uns herum eine andere ſein würde. Hier aber tritt die Gnade für uns ein, daß durch den allgemeinen Zuſammenhang, den nur Gott in ſeiner Vorſehung überblickt, ſich Unglück in Glück, Glück in Unglück, oder Uebles in Gutes, niemals aber Böſes in Gutes verkehren kann. Der an ſich gute Wille kann ungeſchickt ſein, dennoch wirkt ſein Weſen durch alles ſeinem Zweck Widrige zuletzt ſiegreich hindurch und wandelt oft auch das Schlimme der Umſtände in Mittel ſeiner Verwirklichung. Das Böſe ſelber er-

fährt die Gnade, daß ihm verziehen wird, wenn es sich aufgibt. Shakespeare betrachtet daher weder das Böse noch das Gute als unbegreiflich. Jenes ist ihm kein Zufall, dies kein Wunder, die nur von Außen her in die Geschichte eingewirkt würden, jenes vom Teufel, dieses von Gott, sondern die Freiheit selber erzeugt das eine wie das andere. Im Bösen *entzweiet sie sich mit sich* und in der Ueberwindung desselben *versöhnt sie sich mit sich*. Unmittelbar ist, wie er sagt, gut, was gut ist, ohne allen weitern Namen, so auch Böses. Beides ist, was es ist, *durch sich allein*, nicht durch den Titel, den es trägt. Mittelbar wird, wie Shakespeare nicht verkennt, das Böse zur Entzweiung mit Gott, das Gute zur Versöhnung mit ihm. Aller *Werkheiligkeit* ist er entschieden feind, denn Worte ohne Sinn können nicht zum Himmel dringen. Gebetbücher in der Tasche tragen, salbungsvoll blicken, beim Tischgebet die Augen nicht mit dem Hut decken, seufzen und Amen sagen, ist ihm noch keine Frömmigkeit. Aber auch die *Schrift* als solche ist ihm nicht ein Letztes. Er ist nicht so befangen, wie der Puritanismus, der die Schrift an Gottes Stelle setzt und Götzendienst mit ihrem Buchstaben treibt, denn, wie er sagt, kann auch der Teufel die Schrift citiren, wie es ihm nützt. Wenn man sich gegenwärtig streitet, ob Shakespeare katholisch oder protestantisch denke, wenn *Eichendorf* das erstere, *Ulrici*, *Gervinus* und *Vehse* das zweite behaupten, so haben die letztern unstreitig Recht, da sie nämlich ausdrücklich hinzusetzen, daß man Shakespeare nicht unter das Maaß einer der vielen gegen einander beschränkten Confessionen der protestantischen Kirche stellen dürfe. Wir sagten daher oben, Shakespeare sei der wahrhaft christliche Dichter, der nämlich das Christenthum seinem ewigen Wesen nach verstanden hat, wie es vor allen Dingen die Selbstgewißheit der Freiheit und eine rastlose Kritik fordert, um den Proceß der Menschwerdung Gottes als die perennirende Wiedergeburt der Menschheit zu fördern. Die dramatische Energie Shakespeare's hat sowohl in der Tragödie als in der Komödie den Abgrund enthüllt, der in unserm Innern aufklafft und uns in Versuchung führt. Othello, Macbeth, Lear, Hamlet u. s. w. zeigen uns den tragischen Riß der Seele, aber auch im Lustspiel führt Shake-

ſpeare uns bis in die letzte Werkſtatt des Geiſtes, bis in das Gewiſſen, das eben ſeiner Qualität gewiß iſt. In der Komödie der Irrungen ſchwankt durch die Aehnlichkeit der Brüder die Selbſtgewißheit bis zur Grenze des Wahnſinns, weil jedem zugerechnet wird, was er nicht gethan hat und ihm ſo das Leben zum Traum wird. Bei Calderon iſt dieſe Auffaſſung des Lebens als eines Traums normal, bei Shakeſpeare aber reagirt das Bewußtſein mit aller Kraft gegen ſolche Phantasmagorie und die Identität des Selbſtbewußtſeins wird mit einer Tiefe analyſirt, die zuweilen ganz in's Speculative überſchlägt. Hamlet würde handeln, wenn er der Schuld des Mörders gewiß wäre. Das Zeugniß eines Geiſtes aus dem Fegefeuer, das bei Calderon doppelte Auctorität gehabt hätte, genügt ihm nicht und er experimentirt, um durch eigene Einſicht die Gewißheit zu gewinnen. Die Dummheit, die aus Kritikloſigkeit ihrer ſelbſt gewiß bleibt, die Melancholie, die ſkeptiſch in Ungewißheit verſinkt und den Wahnſinn hat kein Dichter wahrhafter und poetiſcher als Shakeſpeare geſchildert, weil keiner die Entäußerung der Selbſtgewißheit, den Widerſpruch des Gemüths, inniger ergriffen hat. Lear weiß ſich ſelbſt als König. Jeder Zoll ein König! Und in der Wirklichkeit iſt er ein Bettler, obdachlos hinausgeſtoßen in die unwirthliche Nacht des Waldes, preisgegeben der Wuth der entfeſſelten Elemente. Die Gewißheit wird irr. Er weiß nicht, welche Wirklichkeit die wahre iſt und beginnt zu raſen.

In Anſehung des Umfangs ſagten wir, ſei Shakeſpeare der reichſte aller Dichter. Der Quantität nach von den Spaniſchen Dramatikern weit übertroffen, überragt er alle Dichter an Mannigfaltigkeit. Alle Geſchlechter, Altersſtufen, Temperamente, Nationaleigenheiten, alle Stände, alle Leidenſchaften und Begierden, alle erdenkbaren Motive, die ganze Scala der Affecte, alles das iſt von ihm mit unvergänglichen Farben geſchildert. Bei den Spaniern und Franzoſen iſt im Innern der Charaktere viel mehr Wiederholung typiſcher Formen, bei Shakeſpeare iſt jeder Menſch, den er auftreten läßt, eine noch nicht dageweſene, urſprüngliche Geſtalt. Und ebenſo herrſcht bei Spaniern und Franzoſen in der Phantaſie viel Conventionelles, während bei Shakeſpeare alle Wendungen, alle Bilder von einem friſchen Schöpfungsodem beſeelt

sind. Zugleich ist er so originell, daß, obwohl jedes Wort bei ihm streng objectiv gehalten ist, dennoch Allem der Stempel seiner Individualität unverkennbar aufgedrückt bleibt.

Doch nicht allein der an Umfang der Phantasie reichste Dichter ist Shakespeare, er ist auch der in der Gestaltung correcteste, so daß alle seine Gestalten psychologisch wahr sind und das richtige Maaß haben. Er hat die Freiheit auch in der schönsten Weise dargestellt ohne Orientalische Uebertreibung, ohne höfische Affectation, ohne anarchische Zerflossenheit, den Fehlern der Spanier, Franzosen und Deutschen. Was Malebranche forderte, daß wir alle Dinge sehen sollten, wie sie in Gott sind, das kann man von Shakespeare behaupten, einen solchen unbestechlichen Blick der Wahrheit besessen zu haben.

Die Mischung des Tragischen mit dem Komischen hat Shakespeare mit seinen Zeitgenossen gemein, ohne jedoch jemals dem Komischen zur Belustigung des Publicums Concessionen zu machen. Die tragische oder komische Richtung, die sich aus dem Wesen einer Handlung ergibt, ist bei ihm jedesmal mit höchster Sicherheit ergriffen, allein in der Art seiner Behandlung liegt eine gewisse Milderung jener Schärfe, die aus einer abstracten Sonderung der Tragödie und Komödie entspringen können. Shakespeare macht nicht etwa den tragischen oder komischen Effect schwächer, dort in's Rührende, hier in das sogenannte Feinkomische überzugehen. Dies Temperiren des Anstandes halber ist ihm fremd. Weder erspart er uns das furchtbarste Grauen, noch hält er sich zurück, uns in die Gesellschaft von Bardolph, Corporal Nym, Fähnrich Pistol und Dortchen Lakenreißer oder eines Theosites zu bringen. Aber durch kleine aus der tragischen oder komischen Tendenz des Ganzen auch wieder in andere Regionen hinübergewendete Nebenzüge weiß er die Vollständigkeit des wirklichen Lebens anschaulich zu erhalten. Man kann daher von ihm sagen, daß er in allen möglichen Formen des Drama's heimisch sei, aber alle in einer potenzirten, eigenthümlichen Gestalt hervorbringe. Wir können sie den Schulkategorien einordnen, aber sie besitzen zugleich einen Ueberschuß, der sie incommensurabel macht, ohne etwa in eine dem Wesen der Schönheit widersprechende Maaßlosigkeit zu verfallen. Man kann also sagen,

die luſtigen Weiber von Windſor ſeien eine Poſſe; die Zähmung der Widerſpenſtigen ſei eine Poſſe, die in ein Luſtſpiel übergeht; Liebes Leid und Luſt, Viel Lärmen um Nichts, Die beiden Edelleute von Verona, Was Ihr wollt, Wie es Euch gefällt, Ende gut, Alles gut, ſeien Intriguenſtücke; Timon von Athen und Hamlet ſeien Charakterſtücke; der Sommernachtstraum und der Sturm ſeien phantaſtiſche Komödien; Troilus und Creſſida eine Komödie im großen Styl; der Kaufmann von Venedig, Maaß für Maaß, Perikles, Wintermährchen und Cymbeline rührende Schauſpiele; Othello, Romeo und Julie Trauerſpiele; Macbeth, Lear, die Römiſchen und die Engliſchen Geſchichtsdramen ideale Tragödien. So kann man von Unten nach Oben, von dem geprellten Fallſtaff, den die luſtigen Weiber in einen Wäſchkorb packen, bis zu Richard III., der ganze Generationen mordet und die Selbſtgewißheit hat, ein Teufel und er ſelbſt allein zu ſein, ſich zu lieben und ſich doch zu haſſen und zu verdammen, die ganze Stufenfolge der Formen durchlaufen und wird doch erkennen, daß nicht eine bloße Angabe jener Stichwörter, nur eine individuelle Charakteriſtik dem Dichter völlig gerecht werden könne.

In den hiſtoriſchen Stücken zeigt Shakeſpeare ſich dadurch von allen andern Dichtern verſchieden, daß er in ihnen die Idee des Staates verfolgt hat. Schon in Sackville's Gordobuc und in Marlowe's Tragödien war dieſelbe im Keim enthalten, weil ſie überhaupt in der Engliſchen Geſchichte liegt. Shakeſpeare aber hat die Idee des Staates in einer doppelten Geſtalt durchgeführt, die ihn zum modernſten aller Dramatiker macht. In den Römiſchen Tragödien hat er den Untergang der Republik in Despotie, des Despotismus in Verfall, welche den Staat zur Beute barbariſcher Völker macht; umgekehrt in den Engliſchen Tragödien der Uebergang des Feudalſtaats in die conſtitutionelle Monarchie dargeſtellt. Dort bezeichnet Coriolan den Kampf der Ariſtokratie mit der Demokratie, Cäſar den Sturz der ochlokratiſch gewordenen Republik, Antonius und Cleopatra den Hervorgang des monarchiſchen Abſolutismus aus dem Kampf der Triumvirn, Andronikus die Auflöſung der Despotie und den Sieg der Gothiſchen Barbaren über die entarteten

Römer. Hier ſehen wir in König Johann die gegen die Vaſallen machtlos gewordene Monarchie; in Richard II., den Heinrich IV. mordet, wird der Grund zu den folgenden Gräueln gelegt, die eine Zeitlang durch Heinrichs V. liebenswürdige Perſönlichkeit zurückgehalten werden, bis ſie unter dem ſchwachen Heinrich VI. in ſolchem Grade hervorbrechen, daß Richards III. dämoniſche Tyrannennatur in ihren furchtbaren Verbrechen zugleich die Nemeſis der göttlichen Gerechtigkeit wird. Nun folgt mit Richmond der Anfang einer beſſern Zeit, die in Heinrich VIII. mit Rückſicht auf Eliſabeth angedeutet iſt. Man muß alle dieſe Dramen, für welche Shakeſpeare beſonders der alten Chronik von Holinſhed folgte, als eine einzige gigantiſche Tragödie faſſen, deren Held die Engliſche Nation ſelber iſt. Shakeſpeare hat die politiſche Freiheit weder nur in der abſtracten Gleichheit der einzelnen Bürger, noch in der abſtracten Einheit der monarchiſchen Regierung, ſondern in der Harmonie einer ſtändiſchen Organiſation erblickt, die im erblichen Monarchen ihren lebendigen Schlußpunct findet. Er iſt ein ebenſo großer Gegner des Indevedenten Cade, als der zum Aufruhr geneigten trotzigen Barone, als der ſchwachen Könige, die den Staat in Verwirrung ſtürzen, und der ſelbſtiſchen Tyrannen, die kein Recht anerkennen. Er will eine nationale Freiheit, die ſich ihrer Nothwendigkeit in den Geſetzen ſelber bewußt ſei. Daß Shakeſpeare keinen bloßen Rechts- und Polizeiſtaat wollte, ſehen wir vorzüglich aus ſolchen Tragödien, in denen er einzelne Momente der politiſchen Subſtanz behandelt hat. So hat er in dem Kaufmann von Venedig das Verhältniß des poſitiven Rechts zur Idee des Rechts und die Verurtheilung der Grauſamkeit des Buchſtabens des Geſetzes durch die höhere Sittlichkeit der praktiſchen Vernunft dargelegt. So hat er im König Lear die Zerſtörung der Familie in ihrem Verhältniß zur Idee der Pietät nicht nur, ſondern auch zur ſittlichen Subſtanz des Staats gezeigt, die nicht unafficirt davon bleibt. So hat er in dem Ehrgeiz des Thans Macbeth, der den König und zwar meuchlings als Gaſtfreund mordet, die Zerſtörung des Staats durch die Uſurpation geſchildert, die ihr Verbrechen nur durch eine progreſſive Reihe neuer Verbrechen zu ſchützen vermag und in ihrem Vollbringen ſich bis zum Trotz des Wahnſinns verblen-

det, ſo daß ſie abergläubiſch ihren Untergang bis zum Augenblick deſſelben für unmöglich hält. Troilus und Creſſida aber, ein ſeit Boccaz oft behandelter romantiſcher Stoff, wurde von ihm zu einer großartigen politiſchen Komödie verarbeitet, worin er den Macchiavellismus perſiflirt und das durch blos phyſiſche Uebermacht begründete Privilegium der Ritterlichkeit zur Herrſchaft vom zweiſchneidigen Witz des lumpigen Proletariers Therſites verſpotten läßt.

Shakeſpeare's Dramen ſind in ſich ſo unendlich, daß die Reflexion, von welchem Geſichtspunct aus ſie auch an eine Betrachtung derſelben gehe, unerſchöpfliche Nahrung findet. Es kann hier nicht der Zweck ſein, uns in das Beſondere einzulaſſen, da wir nur Gattungen charakteriſiren wollen. Wir bemerken deshalb nur noch, daß, wenn man Shakeſpeare einen Realiſten genannt hat, der über die Idealität der Handlung noch kein ausdrückliches Bewußtſein beſitze, dies ſeinen poetiſchen Idealismus keineswegs aufhebt. Shakeſpeare hat keine Tendenzen verfolgt; er hat keine philoſophiſche Auffaſſung gehabt; allein der heilige Geiſt der Idee hat ihn allerdings inſpirirt und als Dichter ſteht er im ideenvollen Gehalt ſeiner Dramen ſo hoch, als nur irgend ein Dichter ſtehen kann. Der Mangel an Reflexion und Tendenz kam ihm als Dichter gerade noch zu gut, was man auch wohl ſo ausdrückt, daß er noch von der romantiſchen Phantaſie des Mittelalters erfüllt geweſen ſei und in dieſer Beziehung die phantaſtiſchen Elemente ſeiner Dichtungen, Elfen, Hexen, Geiſter, Narren, allegoriſche Masken, Volkslieder, Zauberer u. dergl. anführt. Nur darf man dies nicht ſo verſtehen, als wäre er nicht ganz auf der Höhe der modernen Weltanſchauung geweſen. Sein Richard III., ſein Hamlet, ſein Timon, ſein Fallſtaff zeigen, daß er jenen ironiſchen Subjectivismus, den wir par excellence modern nennen, tief erfaßt hat. Wenn es wahr iſt, was wir früher ſagten, daß die Darſtellung des Böſen den intereſſanteſten Gegenſtand der modernen Poeſie ausmacht, ſo iſt Shakeſpeare gewiß ein moderner Dichter, zumal er in ſeiner Idealität zugleich durchaus national war.

Die Auflöſung der Idealität.

Shakeſpeare hatte formell Vieles mit ſeinen Zeitgenoſſen gemeinſam, aber innerlich iſt er eine für ſich allein daſtehende Geſtalt. In ihm erreichte das Drama wieder einen jener abſoluten Höhenpuncte, wie in Sophokles, Calderon, Racine. Die Auflöſung der claſſiſchen Idealität begann ſchon zu ſeinen Lebzeiten. Man kann die eine Form der Auflöſung die romantiſche, die andere die antike nennen. Die Idealität Shakeſpeare's war daraus erwachſen, daß er die national-chriſtliche Richtung zum Ideal erhoben hatte, welches Inhalt und Form, Wahrheit und Schönheit in vollendeter Vereinigung darſtellte. Die romantiſche Richtung wurde nun von Beaumont und Fletcher, Rowley und Middleton, Maſſinger u. A. ins Extrem getrieben und näherte ſich dadurch wieder dem Spaniſchen Drama, von welchem auch das Engliſche Vieles aufgenommen hatte. Die antike Richtung, welche Jasper Heywood, Lily u. A. eingeſchlagen hatten, wurde von Jonſon zur Geltung gebracht. John Fletcher, 1576—1625, war der Sohn eines Londoner Biſchofs; Francis Beaumont, 1585—1615, der Sohn eines Gemeinderichters. Sie ſtudirten zuſammen in Cambridge, befreundeten ſich innigſt und arbeiteten ihre Dramen, deren an 50 ſind, gemeinſchaftlich in gleicher Manier aus. Sie waren alſo unmittelbare Zeitgenoſſen Shakeſpeare's, der an einigen ihrer Stücke auch Antheil gehabt haben ſoll. Ihre Dramen waren nicht weniger gern, als die Shakeſpeariſchen, geſehen. Von Außen her unterſcheiden ſie ſich von denſelben wenig, allein bei einer tiefer gehenden Analyſe entdeckt ſich die Größe der Differenz, welche darin beſteht, daß ſie, was bei Shakeſpeare aus wahrhaft künſtleriſchem Idealismus entſprang, bis zur Carricatur ſteigerten. Sie fielen in die Wildheit der Romantik zurück, die Shakeſpeare in ſeinen Jugendarbeiten überwunden hatte. Von ihren Tragödien zeichneten ſich the two noble Kindsmen; the maids tragedy; Cleopatra; Bonduca; the tragedy of Valentinian; Rollo, der blutige Bruder, aus. In ihren Tragikomödien: Philaster; the king and no king; the costom of the country; the sea voyage; the queen of Corinth; the humorous lieutenant; waren ſie noch glücklicher. Von den eigentli-

chen Luſtſpielen: **Monsieur Thomas; wit without money; rule a wife and have a wife; the beggars bush; the maid in the mill; the wild goose chase; the Coxcomb, iſt Fletchers: the Spanish curate** das gelungenſte. Um ihrer Neigung zu bedenklichen Situationen und zu Obſcönitäten ein äußeres Gleichgewicht zu geben, moraliſirten ſie viel. In manchen Stücken behandelten ſie die romantiſche Komik gerade in derſelben Weiſe, wie Lenz und Wagner in der Deutſchen Sturm- und Drangperiode, Tieck und Brentano in der ſpätern romantiſchen Schule. Mit Recht iſt in dieſer Beziehung ihre Parodie der Ritterromane in dem Ritter von der brennenden Mörſerkeule: **the Knight of the burning pestle**, hervorgehoben worden, weil ſie darin die Kritik der Phantaſie durch den Verſtand der Philiſterei ſelber auf die Scene brachten. Den Grundgedanken des Stücks entlehnten ſie aus Cervantes Don Quixote, mit Anſpielungen auf Spenſers Feenkönigin. Ein Gewürzkrämer und ſeine Frau kommen als Zuſchauer auf das Theater, ſind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, und verlangen ein Schauſpiel zu Ehren der Bürgerſchaft, worin Ralph, ihr Lehrburſche, die Hauptrolle ſpielen ſoll. Man willfahrt ihnen, aber ſie ſind damit noch nicht zufrieden, machen über Alles ihre Bemerkungen und reden den Schauſpielern immerfort darein. Das Vorgeſtellte wirkt auf ſie, als wäre es wirklich, und ſie nehmen für und wider die Perſonen Partei. Allein zugleich zeigen ſie ſich jeder ächten Illuſion unfähig, denn Ralph, wie ritterlich und heldenmäßig er ſich auch geberden möge, bleibt für ſie immer Ralph, ihr Lehrburſche, und ſie maaßen ſich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die aus dem Plan des angefangenen Stücks ganz herausgehen. Kurz, die Anſichten und Zumuthungen, womit Dichter von einem proſaiſchen Publicum beläſtigt werden, ſind in dieſen Zuſchauern auf's Ergötzlichſte und Geiſtreichſte dargeſtellt. — Wenn Beaumont und Fletcher im Komiſchen eines größeren Gelingens als im Tragiſchen ſich erfreuten, ſo war **Maſſinger**, 1584—1639, der 37 Stücke ſchrieb, im Tragiſchen, wie in ſeinem **duke of Milan; the unnatural combat; Virgin martyr; the tyrant; the bondman; the fatal dowry** vorzüglicher als im Komiſchen, obwohl es ihm nicht an Talent dafür gebrach, was er

durch seine Lustspiele: the City madam und: New way to pay old debts, bewies. — John Ford, der bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts lebte, kann auch noch der romantischen Richtung angereihet werden, obwohl bei ihm eine gewisse Regelmäßigkeit eine Einwirkung Jonsons nicht verkennen läßt, der daher auch auf ihn eifersüchtig war. Mit Rowley und Dekker arbeitete er 1622 the whitch of Edmonton. Von seinen eigenen Dramen sind viele verloren gegangen. Erhalten haben sich von seinen Tragödien: T'is in pity she's a whore; the lovers melancholy 1628; the broken heart 1633; Perkin Warbeck 1634; the ladys trial 1639. Es ist in Ford etwas Düsteres und Uebertriebenes. Im gebrochenen Herzen z. B., das zu Sparta spielt, wird in Folge entsetzlicher Vorgänge Penthea, die sich dem Hungertod geweihet hat, wahnsinnig, Amyklas schwachsinnig, Ithokles ermordet. Während nun die beiden erstern in einem Flügel des Palastes sterben und Orgilus den Ithokles neben Penthea's Leiche ermordet, wird in einem andern Flügel des Palastes nach einer Anordnung, die der König Amyklas getroffen hatte, ein Fest begangen, mit welchem die Vermählung von Prophilus und Euphrana gefeiert werden soll. Der alte König, durch Unwohlsein abgehalten, hat seine Tochter Kalantha beauftragt, die Gäste zu empfangen, und die Freuden des Festes durch nichts zu unterbrechen. Sie eröffnet den Ball mit Prophilus. Während desselben erfährt sie den Tod Penthea's, den Tod ihres Vaters, den Mord ihres Verlobten Ithokles — und tanzt doch weiter, mit keiner Zuckung, mit keinem Seufzer verrathend, daß ihr das Herz bricht. Und warum? Weil sie für Pflicht hält, das Gebot des Vaters buchstäblich zu erfüllen. Nach beendetem Tanz wird sie zur Königin Sparta's proclamirt, spricht in dieser Eigenschaft das Urtheil über Origilus, den Mörder ihres Verlobten, vermählt sich mit der Leiche des Ithokles und sinkt dann todt an seiner Bahre nieder. Dieser Heroismus hat etwas Unnatürliches und Frostiges. Es kommen auch sonst die seltsamsten Dinge vor, z. B. daß Origilus den Ithokles sich in einen Stuhl setzen läßt, dessen Lehnen ihn sofort durch einen Mechanismus festhalten. Und diesen so wehrlos Dasitzenden durchbohrt er dann wiederholt mit seinem Dolche!

In allen diesen Dramen, die Shakespeareschen mit eingeschlossen, war die Rücksicht auf die Einheit des Ortes und der Zeit gänzlich untergeordnet. Die Einfachheit der Bühnenzustände begünstigte diese Freiheit. So lange ein mit Kreide auf eine Tafel geschriebener Name einen andern Ort, so lange ein Tisch mit einem paar Krügen ein Wirthshaus, ein Pult ein Gerichtszimmer u. s. w. andeuteten, so lange konnte die Phantasie mit Raum und Zeit spielen. Mit einer größeren Ausbildung der Scenerie war eine so große Abwechselung des Ortes und Ausdehnung der Zeit nicht mehr verträglich, abgesehen von der Beeinträchtigung, welche die Einheit der Handlung dadurch erlitt, daß jene Freiheit zu übervielen Episoden verlockte. Der, welcher die größere Regelmäßigkeit der dramatischen Construction betrieb, war Benjamin Jonson, 1574—1637, ein kritischer und gelehrter Dichter, bei welchem die Verständigkeit vorherrschte. Diese machte ihn für das Lustspiel geschickter, als für das Trauerspiel. Er schrieb auch nur drei Tragödien: Sejanus, his fall; Catiline, his conspiracy; Mortimers fall. Lustspiele dagegen schrieb er folgende: Every man in his humour, welches Stück durch Shakespeare's Vermittelung zuerst 1598 auf die Bühne gebracht wurde und welchem 1599 Every man out his humour folgte. Von 1600 ab erschienen: Cynthia's revels or the fountain of love; Poetaster; Volpone or the fox; Epicoene or the silent woman; the case is altered; the Alchymist; Bartholomas Fair; the devil is an Ass; the staple of News; News Inn or the light heart; Magneticke lady or humours reconciled; a tale of a tub. Mit Fletcher und Middleton schrieb er das Lustspiel: the widow. Jonson neigte sich besonders zur Charakterzeichnung, obwohl er auch losere Stücke verfaßte, z B. den Bartholomäusjahrmarkt, der nur eine Reihe von lustigen und witzelnden Scenen enthält. Man kann ihn als den Vorgänger Molières ansehen. Von seinen Charakterstücken hat sich der Volpone am längsten auf dem Repertoir erhalten. Volpone ist ein reicher alter Geizhals, der es darauf anlegt, durch mancherlei Kunstgriffe Andere in die Schlinge zu ziehen und ihnen Geschenke und Erbschaften abzulocken. Sein Parasit Mosca ist ihm dem Anschein nach dazu behülflich, überlistet ihn aber am Ende. Jonson hat, wie Ford,

etwas Frostiges und diese Frostigkeit kommt vorzüglich in seinem Witz zum Vorschein, der etwas Berechnetes und Gezwungenes hat. In der Epiconne, z. B. dreht sich die Intrigue darum, daß ein alter, tauber, verliebter und zugleich impotenter Geck ein junges Frauenzimmer heirathen will, mit welchem man ihn aber nur düpirt, denn diese Epiconne ist ein verkleideter junger Mann. Als es nun zur Katastrophe kommt, wird die frigiditas des alten Sonderlings mit vielen obscönen Anspielungen in aller Breite zum Gegenstand einer juristisch witzelnden Untersuchung gemacht, den Heinrathscontract umzustoßen und den Alten zur Zahlung eines Reuegeldes zu zwingen.

Miltons verlorenes und wiedergefundenes Paradies.

Unter der Herrschaft des Puritanismus wurden die Theater in England 1647—60 geschlossen. Er war die extreme Durchführung des protestantischen Princips gegen das katholische, nicht blos auf dem kirchlichen, sondern auch auf dem politischen Gebiet. Er begründete die Theokratie als eine Republik, die in Cromwells Secretair, John Milton, 1608—74, ihren aufrichtigsten und begeistertsten Vertheidiger fand. Milton war ein bedeutender und würdevoller Publicist; als Dichter versuchte er sich in allen Gattungen, in der lyrischen, descriptiven, epischen und dramatischen. In der letztern dichtete er ein Maskenspiel Komus und ein biblisches Trauerspiel, Simson Agonistes. Sein wichtigstes Gedicht war aber das verlorene Paradies, ein Epos. Bei Dante culminirte die divina comedia in dem Glaubensbekenntniß, welches der Dichter den Aposteln ablegt, und in der schließlichen Anschauung der Trinität. Bei Milton war der Grundton das Pathos der Freiheit, das ohne Selbstgewißheit sich keinem Dogma mehr unterwirft. Er ist der Dichter der protestantischen Glaubensfreiheit und sein nächster Verwandter in der Englischen Poesie Byron mit seinen Mysterien Cain und Himmel und Erde. Die eigentliche Sünde der ersten Menschen erblickt Milton nicht sowohl im Uebertreten des Verbotes und im Genuß der lockenden Baumfrucht, als in der geschlechtlichen Befriedigung der Liebe. Der Ethnicismus hatte den Ge-

ſchlechtsgenuß als etwas Natürliches, der Theismus als eine göttliche Ordnung genommen. Das Chriſtenthum entwickelte ein Ideal weiblicher Jungfräulichkeit, welches mit dem Geſchlechtsgenuß in Oppoſition trat und die Begierde nach demſelben um ſo heftiger anſtachelte. Wir haben in der Provençaliſchen und Deutſchen Lyrik des Minnegeſanges jene frivolen Aeußerungen kennen gelernt, welche das Paradies im Schooß eines Mädchens finden und die Seligkeit des Himmels gern für eine Nacht in den Armen der Geliebten hingeben. Bei Milton wird die Geſchlechtsluſt zur menſchlichen Urſünde. Die Myſterien und die Malerei hatten ſie ſchon ebenſo gefaßt, aber bei Milton war es der Gedanke, der ſich in der Selbſtgewißheit ſeiner Klarheit ſträubt, von der Gewalt der Natur, wenn auch nur momentan, übermannt zu werden. Es ſcheint ihm, als ob im Brautbette Adams und Eva's eine zweite Schöpfung mit einem Ach ſich losgerungen habe und der Grund der Erde dumpf erbebt ſei. Der eigentliche Held Miltons iſt daher auch nicht Adam, ſondern der Teufel, denn die primitive Geneſis des Böſen war ſchon vor Adam im Reiche der Geiſter hervorgetreten, indem der herrlichſte der Engel, Satan, ſich ſeiner ſelbſt im Unterſchiede von Gott als eines freien Weſens bewußt geworden war und ſich gegen die Herrſchaft Gottes empörte, der ihn mit andern Engeln, die er ebenfalls fortgeriſſen, in ein Gefängniß eingeſchloſſen hatte, aus welchem er losbrach, den Kampf gegen Gott zu verſuchen, weil er meint, daß es beſſer ſei, frei in der Hölle, als Knecht im Himmel zu ſein, denn der Geiſt ſei durch Raum und Zeit nicht zu verändern, weil er ſein eigener Aufenthalt iſt und weil er in ſich ſelbſt die Hölle zum Himmel und den Himmel zur Hölle machen kann. Im Chaos, im Abgrund der Welten, im Mutterleibe der Natur, in ihrem Grabe, mitten unter den Myriaden der Geſtirne, überall bleibt das Bewußtſein ſich ſeines Zuſtandes gewiß. Milton läßt daher den Satan, der die Erinnerung ſeines frühern Zuſtandes behalten hat, zum ſchärfſten Kritiker Gottes werden, der das Verbot des Erkennens abſurd findet, weil er nicht begreift, wie zu erkennen, Sünde ſein und Tod werden könne, denn wenn in der That das Glück der Menſchen auf Unwiſſen-

heit beruhete, so sei es sehr ärmlich und des Mitleids wenig werth. Die Wonne der noch unschuldigen Liebe Adams und Eva's im Paradiese hat Milton mit allen Reizen ausgemalt, die eine Rückkehr in den Naturzustand, in welchem man noch ohne Furcht lebt, wünschenswerth machen. Daß Adam, nachdem Eva von der verbotenen Frucht genossen, ihrer Aufforderung folgt, obwohl ein kalter Schauer ihn warnend durchrieselt, motivirt der Dichter wunderschön mit der Treue der Liebe, daß Adam auch ohne Eva nicht leben und nicht ohne sie glücklich sein mag. Eva hat genossen, weil sie nicht denken kann, daß die Gottheit auf den Genuß des Menschen neidisch zu sein vermöge; Adam genießt, weil er aus Liebe zur Gattin schuldig sein will. Nun ergreift beide ein wahnsinniges Entzücken; die Liebe wird zum geschlechtlichen Genuß, aber dem Rausch, in welchem sie zu Einem Wesen verschmelzen, folgt die Scham und sie wissen nun, was gut und böse ist.

In der äußern Anordnung hat Milton sein Drama ähnlich behandelt, wie der Parsismus den Kampf zwischen Ormuzd und Ahriman. Von beiden Seiten läßt er die himmlischen und die höllischen Heerschaaren, wohlgewappnet und sogar mit Anwendung von Kanonen kämpfen. Allein dieser äußere Apparat, der eine große Weitläufigkeit der Beschreibung hinnimmt, ist nicht so wichtig, als die Signatur Satans, den er nicht blos als ein titanisches Ungeheuer, oder als einen Gott dienenden Versucher, oder als einen Narren, sondern als einen denkenden Heros geschildert hat, der nicht allein den Engeln, sondern Gott selber in der infernalischen Majestät seines revolutionairen Selbstbewußtseins ebenbürtig gegenübersteht. Gegen diesen Satan ist der Teufel des Mittelalters nur eine armselig komische Figur. Milton wandelte den Teufel unter zum Theil noch grotesken Formen in einen tragischen Helden um, der in Klopstocks Abbadonnah schon sentimental wurde, um in den spätern Faustiaden abermals zu einem sophistischen Clown zu werden. Milton's verlorenes Paradies will sagen, daß der Kampf um die Freiheit überhaupt den Inhalt der Geschichte ausmache. In seinem wiedergewonnenen Paradiese nahm er die Versuchung Christi als Gegensatz zur Freiheitsprobe Adams.

Christus, der Gottmensch, ist wie der erste nach Gottes Ebenbild geschaffene Mensch, nach allen Seiten hin, die Möglichkeit des Bösen. Aus seiner Freiheit heraus könnte er sich eben sowohl zum Guten als zum Bösen entschließen, allein um der Wahrheit der Freiheit willen überwindet er kraft der Freiheit den Reiz zur sündigen Verselbstung des Willens.

Rücksichtlich der drei von uns betrachteten Ideale der Schönheit, Weisheit und Freiheit könnte man sagen, daß Milton das der Schönheit in Eva, das der Weisheit in Gott als dem Vater und in Adam, das der negativen Freiheit im Satan, das der affirmativen Freiheit in Christus geschildert habe. Seine Eva hat er mitten unter dem sonstigen Labyrinth der kriegerischen Scenen seines Epos mit allem Reiz der bezauberndsten Schönheit ausgestattet, so daß der Satan selbst, als er sie auf Edens Blumenflur gewahrt, von ihrer Anmuth hingerissen wird. Milton sagt: wie wer nach langem Hausen in der Stadt aus dem ungesunden Qualm enger Gassen an einem Sommermorgen floh, die reine Luft in der Nähe heiterer Dörfer zu athmen, und sich an Allem, was er sieht und hört, erfreut; wie ein solcher sich am Geruch des Korns, des frischen Heues, des Kuhstalls oder des Molkenkellers labt, bis eine holde Dirne leichtgeschürzt vorübergeht und dann, was reizend schien, noch reizender wird durch sie, in deren Blick sich für Aug' und Herz jede Lust vereint; solch' ein Wohlbehagen durchdrang Satan, als er Eva erschaute und jede ihrer unschuldvollen Bewegungen ihm Ehrfurcht einflößte. — Seine Weisheit zeigt Adam vorzüglich in einem Gespräch mit Gott, in welchem dieser ihn prüft, ob er sich auch des freien Geistes wohl bewußt sei, den er vom seinigen in ihn gelegt habe. Adam beweist Gott, daß der Umgang mit den Thieren ihm, einem Menschen, nicht genügen könne, da er eines gleichen Gefährten bedürfe. Gott fragt ihn, ob er denn sein Loos für glückselig halte, da er von Ewigkeit allein sei, worauf Adam ihm den Unterschied zwischen sich und ihm, einem geschaffenen und ungeschaffenen Geist entgegenhält. Alleinheit, sagt er zu ihm sehr weise, ist dein bester Umgang, ich aber kann das gebückte Thier nicht zu mir erhöhen. Gott gibt ihm Recht und erschafft ihm die Eva. In den Gesprächen Adams mit Eva, in

denen er nach Troſt ringt, warum Gott ihn ungefragt geſchaffen habe und warum er ihn, der gern in ſeiner Mutter Erde Schooß ſich todt als ein Nichts hinlegte, mit dem Zweifel ſchrecke, ob er nicht unſterblich ſei, erreicht Adam zuweilen die Herbheit der Skepſis eines Hiob. — Der Satan aber iſt nicht, wie Shakeſpeare's Richard III., nur diaboliſch, ſondern hat auch einen humanen Zug, ein wenn auch verkehrtes und revolutionaires Ringen nach Freiheit, wodurch er ſich vom Teufel des katholiſchen Ideals weſentlich unterſcheidet. Als es zur Schlacht zwiſchen ihm und den Engeln kommt, ſagt er zu Abdiel, einem Fürſten derſelben, er habe ſonſt geglaubt, daß für Himmliſche Freiheit und Himmel Eines ſeien, nun aber ſehe er wohl, daß die Meiſten aus Trägheit Knechtſchaft vorzögen, dienſtbare Geiſter, die Sängerſchaft des Himmels, aufgewachſen unter Spiel und Tanz und daß nun Knechtſchaft mit Freiheit kämpfen ſolle.

Die Queerköpfigkeiten des Puritanismus, ſeine ſchwülſtige Exegeſe, ſeine falſche Grübelei, ſeine betſchweſterliche Engherzigkeit, wurden der Gegenſtand eines ſatiriſchen Epos Hudibras von Samuel Butler, 1612 bis 1673, der die äußere Anlage ſeines Gedichts dem Don Quixote nachahmte und ſeinem Helden als Sancho Panſa einem Schreiber Ralph beigab, der eine ziemlich ergötzliche Caricatur iſt.

Die Europäiſche Herrſchaft des Franzöſiſchen Geſchmacks.

Mit der Rückkehr der Stuarts aus Frankreich nach England fand auch der Franzöſiſche Geſchmack ſofort eine günſtige Aufnahme, weil ſich eine höfiſche Poeſie nach dem Vorbilde von Paris und Verſailles entwickelte. Es war beſonders John Dryden, 1631—1701, nächſt ihm Joſeph Addiſon, der 1719 ſtarb, welche dem Franzöſiſchen Syſtem huldigten. Aber dies Syſtem herrſchte nicht nur in England, ſondern breitete ſich über ganz Europa aus. In Spanien wurde es durch Luzan, in Italien durch Goldoni und Alfieri, in Deutſchland durch Gottſched, in den Niederlanden durch van der Vondel, in Dänemark durch Tullin, in Schweden durch Dalin vertreten. Ueberall hatte es eine Reaction der nationalen Richtung der

Poesie zur Folge, war aber durch den Kampf mit derselben für die Hervorbildung einer höhern rationellen ästhetischen Kritik sehr wichtig, die sich aus der Widerlegung der Pseudoclassicität als Resultat ergab.

Das Ideal der Humanität.

Das Christenthum als Weltreligion ist die Religion der Menschheit. Humanität ist seine Losung. Seine symbolisch gewordene Anschauung im Kreuz verbindet das Höchste, den Gottmenschen, mit dem Niedrigsten, mit dem Tode des Verbrechers. Sie ist die kühnste, die geistreichste und gemüthtiefste Synthese. Das Christenthum verhält sich unaufhörlich revolutionair gegen alle Mißbildungen der Gesellschaft, welche die Anerkennung der Würde der Menschheit in jedem einzelnen Menschen noch verleugnen. Es arbeitet beständig an der Versöhnung aller Menschen durch die Verwirklichung wahrhaft brüderlicher Liebe. Allein so gewiß das Christenthum die Religion der Humanität, der Liebe und Versöhnung ist, so hat es doch in der Form seiner kirchlichen Erscheinung dem Ideal der Humanität, das in ihm liegt, oft widersprochen. Dieser Widerspruch war es, der die Modernen merkwürdiger Weise die Humanität im Griechenthum suchen ließ, so daß sogar ein Kampf zwischen der positiven Christlichkeit und zwischen der philanthropischen Humanität entstand, worin die erstere die letztere als eine Seichtigkeit verurtheilte. Man kann diesen Proceß so fassen, daß das Wesen des Christenthums sich auch der Form bewußt werden mußte, welche es in der Familie, in den Ständen der bürgerlichen Gesellschaft, im Staat anzunehmen hatte. Je mehr innerhalb des Protestantismus das Wesen des Christenthums sich den besondern ethischen Organismen einbildete, um so mehr konnte das Christenthum als positive, kirchliche Form verschwinden. Die Poesie ist tief in diesen Proceß verstrickt gewesen.

Bei den Engländern nahm derselbe die Gestalt einer reformatorischen Analyse der Gesellschaft an. Der Englische Roman wurde zum Organ der Socialreform. Gewöhnlich bezeichnen wir diese Phase der modernen Literatur in ihrem Entstehen als humoristisch und benehmen uns dabei, als ob der

Humor damals gleichsam erst erfunden wäre und dann von den übrigen Nationen nachgeahmt sei. Der Humor aber an sich ist so alt als die Poesie, wenngleich manche Idealreformen ihm nicht günstig sind, namentlich das didaktisch-pädagogische der theistischen Weisheit. Dennoch haben wir im Koheleth bei den Hebräern, in Hariri's Makamen und in Hafi's Lyrik bei den Muhammedanern Ansätze dazu gefunden. Das Satyrdrama und die alte Komödie der Griechen waren wesentlich humoristisch. Der Erzpriester von Hita, Cervantes, Tirso de Molina, Quévédo, oder Ariosto, Folengo, Rabelais, die Lalenburger, Green, Shakespeare, Fletcher und Beaumont u. s. w. waren sämmtlich von Humor durchdrungen. Was man aber nunmehr im engern Sinn Humor nannte, war die Mikroskopie in der Zergliederung der Individualität, indem man sich zugleich an dem Widerspruch seiner Empfindungen weidete und ironisch darüber in Thränen lächelte. Man wird finden, daß die Shakespearische Dramatik dies schon eben so gut verstand, aber jetzt drang diese Manier in den Roman ein und machte gewisse sociale Probleme zu ihrem Gegenstand. Swift, Steele, Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith und Smollet gehören hierher. Wenn man sich z. B. der Pamela und Clarissa von Richardson erinnert, so springt daran sofort die ganz veränderte Auffassung des romantischen Liebesideals entgegen. Die Sentimentalität desselben ist zwar in der subjectiven Ueberschwänglichkeit des Gefühls noch festgehalten, allein es macht sich in ihr eine praktische Tendenz fühlbar, die der früheren Zeit fremd war. Richardson wollte mit Bewußtsein für die untern Schichten des Volks schreiben. Er wollte sie trösten, er wollte sie zum Kampf ermuthigen. So stellte er denn in seiner Pamela ein Mädchen hin, von ehrlichen aber armen Eltern tugendhaft erzogen, dem ein Londoner Wüstling, ein rake, wie man damals sagte, in aller Weise nachstellt. Aber es gelingt ihm nicht, sie zu verführen, vielmehr gelingt es ihr, ihn zur Hochachtung gegen sie zu zwingen, seine Leidenschaft zur wirklichen Liebe zu läutern und schließlich ihn zu heirathen. In der Clarisse sehen wir nun, wie ein solcher rake mit teuflischer List und Gewaltsamkeit die Clarisse Harlowe entehrt, aber wir sehen auch, wie sie, Lovelace

gegenüber, den Stolz ihrer Tugend bewahrt und in Schmach und Unglück mit reinem Gewissen stirbt. Das sociale Thema dieser Romane war also in doppelter Form der Kampf der Frauenunschuld gegen die Verführung und zwar der Unschuld eines armen, verlassenen Mädchens in unserer zusammengesetzten Gesellschaft.

Bei den Franzosen nahm die Humanität die Form einer Polemik der Aufklärung gegen den Despotismus, die Unnatur und die Unwissenheit an. Voltaire, Rousseau und Diderot wurden die Träger dieser Polemik. Voltaire wird gewöhnlich mit P. Corneille und mit Racine zusammengefaßt, allein er gehört schon einem ganz andern Ideale an. Er ist viel universeller und wesentlich politisch. Die Idee eines human regierten Staates, der die kirchliche Confession seiner Bürger als eine Privatangelegenheit derselben respectirt, beseelte ihn. Rousseau wurde der beredte Anwalt der Natur. Von Natur sind alle Menschen einander gleich. Daher forderte er die Republik. Von Natur hat der Mensch nach Rousseau ein gutes Herz, welches durch eine naturgemäße Erziehung nur befestigt zu werden braucht. Von der Natur erhalten unsere Gefühle ihre Berechtigung. Rousseau wußte gewiß nichts von der Tristansage und doch behandelte er in seiner Neuen Heloise dieselben Wahlverwandtschaften. St. Preux ist Tristan, Julie die blonde Isolt, Volmar der König Marke. St. Preux und Julie lieben einander und das genügt ihnen, ihre Leidenschaft als ein heiliges Gefühl zu vergöttern. Die sophistische Analyse der Empfindung, die sich mit wollüstigem Behagen in ihre Freuden und Leiden verliert, die genrebildliche Ausmalung des Details der zartesten Umstände, die enthusiastische Rhethorik des selbstgefälligen Egoismus, der sich immer in ein edles Licht zu setzen weiß, auch wenn er, wie Juliens Geliebter, sich in schlechte Häuser verirrt und am Busen einer feilen Dirne erwacht, dies Alles ist von Rousseau für den modernen Roman erschaffen. Seine Heloise enthält zugleich die strengste Kritik der Pariser Sittenzustände, die innigste Sehnsucht nach wahrer Natürlichkeit der conventionellen Vorbildung gegenüber, wie Rousseau's Freund, Bernardin St. Pierre, in seiner chaumière Indienne Paul und Virginie

als ein ſolches Paar von Kindern hinſtellte, in deren Liebe die erbliche Antipathie der ſchwarzen und weißen Raçe verglühete. Diderot war der große Lehrer der Franzoſen nicht nur, ſondern Europa's, der die *techniſche Cultur* durch die geiſtvollen Artikel ſeiner Encyklopädie, in denen er die Gewerbe vom Standpunct des Fortſchritts der Menſchheit ſchilderte, bei der Ariſtokratie der Bildung zur Anerkennung brachte; der in der Kunſt dem ſteifen akademiſchen Modell gegenüber die Naturwahrheit empfahl; der im Drama den Triumph des natürlichen Gefühls über die Schranken der Convenienz feierte.

Bei den Deutſchen wurde das Ideal der Humanität kosmopolitiſch und philanthropiſch, erhob ſie aber merkwürdiger Weiſe damit erſt auf den Gipfel des ihnen möglichen Nationalgefühls. Wenn wir von dem urſprünglichen Epos der Deutſchen abſtrahiren, ſo müſſen wir zugeſtehen, daß der größte Theil ihrer Dichtung von der der Romaniſchen Völker und der Griechen und Römer entlehnt war. Auch jetzt war es Diderot, dem ſich Leſſing anſchloß; waren es die Griechen und Römer, aus deren Studium Klopſtock ſeinen Formenſinn erkräftigte; waren es die Griechen und Franzoſen, denen Wieland nacheiferte; war es die Bibel und Shakeſpeare, denen Herder und die Jünger der Sturm- und Drangperiode huldigten; allein alle dieſe fremden Ausgangspuncte wurden in ein Ideal der Humanität aufgelöſt, welches den Deutſchen eigenthümlich blieb, weil bei ihnen das nationale Selbſtgefühl ſo ſchwach iſt. Allein gerade aus dieſem Grunde kamen die Deutſchen endlich *in dieſem Ideal der Humanität zum nationalen Selbſtgefühl*. Indem ſie ſich für die Humanität, für die Vervollkommnung des Menſchengeſchlechts begeiſterten, indem ſie für das *Reinmenſchliche* ſchwärmten, *fühlten ſie ſich zugleich als Deutſche*, denn in der ſtammthümlichen Particulariſation, in der Atomiſtik der vielen kleinen fürſtlichen Herrſchaften, in der confeſſionellen Differenz, in der Zerſplitterung der Secten, in der ſchroffen Trennung des bäuerlichen, bürgerlichen und adligen Standes, in dem Streit der Schulen, lagen keine Elemente, aus denen die Flamme einer nationalen Einheit hätte hervorſtrahlen können. Daher iſt der größte Dichter der Deutſchen in dieſer Beziehung *Klopſtock*, weil er mit

der antiken Form den Inhalt des nationalen, unegoistischen Selbstgefühls und der protestantischen Selbstgewißheit vereinte. Klopstock, tief erfüllt von wahrhaft christlicher Humanität und von Enthusiasmus für das Hellenische Schönheitsideal, erhob die Poesie zur Stärke des prophetischen Affects und donnerte seinem Volk die Worte Freiheit, Fortschritt, Geist und Unsterblichkeit zu. Seine Wirkung war unermeßlich. Bei Lessing trat im Nathan die Humanität als religiöse Toleranz; bei Wieland als ironische Einsicht in die Unabänderlichkeit des Weltlaufs; bei Herder als pädagogisches Princip hervor. Göthe erhob sich als Dichter nicht nur, sondern auch als Forscher der Kunst und Wissenschaft, zur äußersten Höhe des humanen Ideals. An productiver Naivetät wie an Breite der Bildung war er allen seinen Zeitgenossen überlegen, allein das nationale Element sank bei ihm wieder. Als rechtem Deutschen war ihm die absolute Syntheſe der Individualität mit der Universalität die wesentlichste Aufgabe. Seine beiden Hauptgestalten, Wilhelm Meister und Faust, suchen immer eine Beschränkung, um den Bildungsdrang, der sie sonst in's Unermessene und Unbestimmte führt, mit der nächsten Gegenwart verknüpfen zu können. Wilhelm wird Chirurg, Faust wird Kaufmann. Aber in Wilhelms Wanderjahren sehen wir eben die Auswanderung nach Amerika vorbereiten und im Faust sehen wir als Schluß den Welthandel, der der freien Schiffahrt auf dem Ocean bedarf, in der Art hervortreten, daß der Zusammenhang der oceanischen Verbindungen mit der Freiheit der Völker angedeutet wird, weil ohne dieselben die Wechselwirkung in die Ferne und die Auswanderung unmöglich wäre. (K. Rosenkranz: Göthe und seine Werke. Königsberg 1847.) Viel energischer als Göthe war Schiller. Göthe war universeller, Schiller war idealistischer. Göthe war ihm an mannigfaltiger Bildung überlegen und als Künstler, wenn man so sagen darf, von Natur Hellenischer. Schiller war von dem Pathos der selbstgewissen protestantischen Freiheit mit einem polemischen Zorn erfüllt, der ihn erhaben erscheinen ließ. Durch Schönheit zur Freiheit, durch Cultur zur Humanität zu bilden, war ihm sein Ideal. Wär' es nicht so schlimm, mißverstanden zu werden, so könnte man sagen, daß Lessing und

Klopstock, Wieland und Herder, Göthe und Schiller, nicht allein die deutsche Nation wenigstens zu einer Einheit im Geist erhoben, sondern daß sie auch das protestantische Christenthum erst zu einem wahrhaft menschlichen gemacht und es zu einer neuen Religion umgeschaffen haben, in welcher die Intention Christi nicht nur freier, sondern auch tiefer als zuvor erfaßt wurde.

Die Reaction der Romantik.

Der Kosmopolitismus und die Philanthropie der Humanität war in die pädagogischen Experimente der Deutschen und in die blutige Praxis der Französischen Revolution übergegangen, die Klopstock, Kant, Schiller, anfänglich mit Entzücken begrüßt hatten. Als aber der Fanatismus einer einseitigen Beschränktheit aus ihr hervortrat, entstand eine Reaction, welche wir gewöhnlich mit dem Namen der Romantik bezeichnen, weil sie ihre Stoffe und Formen aus dem Kreise des ritterlichen Ideals hernahm. Romantisch ist an sich ein eben so allgemeiner ästhetischer Begriff, als Humor. Wie aber dies Wort durch die Englischen Romanschriftsteller, so hat der Ausdruck Romantik durch die Deutsche romantische Schule einen besondern Nebensinn empfangen, nämlich den des Mysteriösen, Katholisirenden, Mittelaltrigen, Wunderliebenden, Mährchenträumerischen. (K. Rosenkranz: Ludwig Tieck und die romantische Schule. Reden und Abhandlungen zur Philosophie und Literatur. Studien I. Berlin 1839, 277—344.) Indem man aber das erotische, chevalereske und sacerdotale Ideal der Romanischen Völker wiederholte, mischte sich zugleich ein polemischer Ton in die Reproduction, der das Ideal der Humanität als eine bornirte Philisterei zu verspotten bestimmt war. Es war die Umkehrung der Polemik, welche Voltaire, Rousseau und Diderot im Interesse der humanen Aufklärung dem Aberglauben, dem Vorurtheil und der nationalen Engherzigkeit entgegengesetzt hatten. Die pädagogischen Anstrengungen der Deutschen Basedow, Salzmann, Bahrt, Campe, Pestalozzi, Nicolai, Biester, Gedicke wurden als eine erbärmliche Carricatur verlacht. Im Bedürfniß nach etwas Positiven fand man den modernen Rechtsstaat der Humanität sehr langweilig und stellte statt seiner den Feudalstaat als

Ideal hin, weil in ihm die Persönlichkeit als ritterliche sich noch in ihrer ganzen Unbedingtheit habe geltend machen können. Die Willkür und die Leidenschaft sind romantischer, als Gesetz und Pflicht. Die Hörigkeit wurde als ein freies Opfer der Persönlichkeit idealisirt und der Zwang der Gelübde, denen der Ritter sich unterwerfen mußte, vergessen. Statt des kahlen Deismus der protestantischen Aufklärung neigte man sich zum Katholicismus, der das Mysterium der Religion nicht von jedem ersten besten Laien kritisiren und profaniren lasse. Die Nationalität adorirte man als vergangene in der Herrlichkeit des Hohenstaufenschen Kaiserreichs, aber die Wirklichkeit des Sächsischen oder Hessischen oder Preußischen Staats fand man lächerlich.

Man hat jedoch in der Romantik eine doppelte Richtung zu unterscheiden, die eine, welche sich in das Mittelalter zurückbildete, die andere, welche sich in die Zukunft fortbildete und das Ideal der Humanität wieder aufnahm. Eine große Menge von Dichtern stehen zwischen diesen Extremen und es sind nicht die Deutschen allein, sondern auch die Englischen und Französischen, die hieher gerechnet werden müssen. In die Vergangenheit zurück gingen Tieck, Werner, Hoffmann, Brentano, Arnim, Fouqué, E. Schulze, u. A., in die Zukunft vorwärts J. Paul und Byron. Byron ist nächst Shakespeare der größte romantische Dichter im positivsten Sinn. Er hat nicht nur die Qual der Zerrissenheit in sich getragen, sondern er hat auch sehr wohl gewußt, daß Versöhnung des Geistes nur in der Befreiung desselben durch das Wahre, Gute und Schöne liegt An poetischer Kraft und Ursprünglichkeit ist ihm nach Göthe Keiner von den Modernen zu vergleichen, an tiefer Empfindung aber für das Freiheitsideal J. Paul. Byron starb, das Schwert in der Hand, für die Freiheit des Volkes, ohne dessen heidnische Poesie das Ideal der Freiheit bei den christlichen Völkern sich nicht zur Schönheit durchbilden konnte.

Die Blasirtheit.

Die Romantik nahm in ihrem Rückbildungsproceß Stoffe und Formen der ritterlichen Epoche der romanischen Völker und der Engländer vor dem Puritanismus auf. Petrarca, Dante, Ariosto, Tasso, Cervantes, Calderon, Shakespeare wurden von

ihr nachgeahmt. Von den Franzoſen griff man nur die Mährchen und mittelaltrigen Gedichte auf, behandelte hingegen die eigentlich claſſiſche Poeſie derſelben als eine Fehlgeburt mit ſouverainer Verachtung. Man muß daher bekennen, daß die Erfindung in der romantiſchen Schule nicht beſonders groß war. Viele ihrer polemiſchen Wendungen ſogar waren ſchon von den Genoſſen der Sturm- und Drangperiode vorweggenommen. Göthe ſelber bis vor ſeiner Italieniſchen Reiſe, Maler Müller, Heinſe, Lenz, Wagner, Klinger, waren wirklich vollkommen romantiſch geweſen und hatten ſich ſelbſt ſchon in's Mittelalter zurückgewandt. Allein ſie waren noch ohne eine apologetiſche Tendenz für daſſelbe. Göthe's Berlichingen, Müllers Genovefa, Müllers Fauſt, Wielands Oberon (1788), Klingers Konradin von Schwaben, malten das Mittelalter nicht, wie Tiecks Octavian, Werners Söhne vom Thal, Arnims Kronenwächter u. ſ. w. in's Schöne, ſo wenig als Shakeſpeare dies mit ſeinen Dramen von den Kriegen der weißen und rothen Roſe gethan hatte. Die romantiſche Schule aber gefiel ſich in einer panegyriſchen Idealiſirung des Mittelalters. Statt der Religion wurde die Kirche, ſtatt des Erlöſers die Jungfrau Maria, ſtatt der Kraft des Gewiſſens die Prieſtergewalt, ſtatt des Geſetzes das Genie der adligen Perſönlichkeit, ſtatt der freien Induſtrie die Gemüthlichkeit des Zunftzwanges, ſtatt der ſtrengen Zucht der Schule der Zufall eines geiſtreichen Vagabondenthums geprieſen. Weil aber dies Alles nur im Gegenſatz zu extremen Erſcheinungen der Aufklärung, nicht aber an und für ſich Wahrheit hatte, ſo konnte die Entdeckung nicht ausbleiben, daß man ſich Illuſionen mache und aus ſolcher Enttäuſchung ging nun eine Blaſirtheit hervor, welche mit der Romantik nur noch ſpielte, innerlich aber den Glauben an dieſelbe verloren hatte. Tieck hatte ſehr merkwürdig in ſeinem William Lovell ſelbſt ſchon einen ſolchen überſättigten Zuſtand gezeichnet, deſſen Anfänge bis zum Werther und bis zu Jacobi's Allwill zurückreichen. Die Blaſirtheit iſt eine Lebensmüdigkeit, die in ihrer Impotenz voller Genußgier iſt und mit ihrer Verzweiflung kokettirt. H. Heine wurde der vornehmſte Repräſentant der Ironie, mit welcher die romantiſche Sentimentalität zerſetzt ward. Die Blaſirtheit iſt völlig aufgeklärt. Sie

weiß, daß die Romantik sie nicht befriedigen kann, allein sie liebt es, ihre Langeweile selbstbewußter Weise mit romantischen Phantasmagorien zu unterhalten. Die romantische Schule hat keinen unerbittlichern, gegnerischern Geschichtschreiber gehabt, als Heine, der so vortrefflich im Mondscheindämmer dem Spuk von Geisterschatten und dem Schlagen der Nachtigall in den dunkeln Linden zu lauschen und so putzige Mährchen zu erzählen und die Aufklärung der Göttinger Professoren wie den Pantheismus der Berliner Naturphilosophen so bitter zu verhöhnen weiß. Der aufgeklärte Salzmann schrieb dicht vor dem Ausbruch der Französischen Revolution einen Roman: Karl von Karlsberg oder das menschliche Elend, der damals daſſelbe Phänomen war, wie E. Sue's Pariser Mysterien vor dem Ausbruch der Februarrevolution. Diesen Roman würde der geistreiche Heine ästhetisch abgeschmackt finden, aber der Sache nach ihn unterschreiben und sagen: Ehrlicher Salzmann, du bist ein schlechter Dichter, aber ein verständiger Mensch, dessen Lehren, wenn auch nicht von mir, befolgt zu werden verdienen! So weit es möglich ist, der Blasirtheit als dem Ekel an den Illusionen durch absichtliche Illusionen und durch Satire Poesie abzugewinnen, so weit reicht die Heine'sche Magie.

Weiter aber nicht. Schon die Französische Romantik von V. Hugo, Balzac, Chateaubriand, Delavigne, Lamartine, A. de Vigny, G. Sand u. s. w. verfolgte daher wieder positive, ernstere Zwecke. Das sogenannte junge Deutschland, von der Romantik und von Heine zugleich ausgehend, bemühete sich in seinen Verirrungen ebenfalls um einen tiefern Gehalt. Unsere heutigen Dichter *suchen* nach einem Ideal, welches wieder einen affirmativen Muth in die Seele flöße und die Freiheit mit der Schönheit im Leben der Völker vermähle. Schönheit ohne Freiheit ist das alte todte höfische pseudoclassische Ideal; Freiheit ohne Schönheit ist das Nachtbild einer rohen, ungefügen, genußlosen, düstern Macht. Unsere Dichter wollen die Humanität als die ihrer selbst bewußte und in ihrer Erscheinung schöne Gestaltung der Freiheit. Das Bewußtsein einer ethisch-religiösen Wiedergeburt der Menschheit durch die solidarische Verbundenheit der Völker, durch die Versittlichung des Staatslebens, durch die Emancipation der Re-

ligion von Aberglauben und Pfaffenthum, durch die Ehre der Arbeit, durch die Freilaſſung der Individualität und durch Bildung, fängt an, als die Morgenröthe eines neuen, ſchönern Ideals am Himmel der Poeſie aufzugehn,

denn ohne Sonnen leuchten Monde nicht,
und ohne Urbild dichten Menſchen nicht!

Rückblick.

Faſſen wir zum Schluß die vornehmſten Reſultate, die ſich aus unſerer Unterſuchung ergeben haben, noch einmal mit wenigen Worten zuſammen, ſo dürften folgende Puncte die hervorſtechendſten ſein:

Es unterſcheiden ſich drei Hauptideale der Poeſie, das der Schönheit, der Weisheit und der Freiheit. Jedes derſelben iſt an ſich Totalität der Idee der Poeſie, indem es relativ auch die andern Ideale in ſich begreift, während es für ſich allerdings eine beſondere Richtung verfolgt. Das Ideal der Schönheit geht aus vom Realismus der Natur, das der Weisheit vom Gedanken des Einen Schöpfergottes, das der Freiheit von der Unendlichkeit des Inhalts wie der Form der Selbſtbeſtimmung. Das erſte erſcheint daher naiv, das zweite didaktiſch, das dritte ſentimental; ſentimental nicht im Sinn ſchlechter Empfindelei, ſondern der Innigkeit des durch den Gedanken in ſich vertieften Gefühls.

Man kann die allgemeine Form der Darſtellung bei dem erſten Ideal auch claſſiſch, bei dem zweiten ſymboliſch, bei dem dritten romantiſch nennen, ſofern das erſte zur plaſtiſchen Anſchaulichkeit, das zweite zur metaphoriſchen Verbildlichung, das dritte zur Auflöſung der Abgeſchloſſenheit der Form hinſtrebt. Genauer genommen bezeichnen wir aber mit claſſiſch das Aufgehen des Inhalts in die ihm ſchlechthin angemeſſene Form, eine Geſtaltung, auf welche alle Kunſt naturgemäß ſich hinrichtet. Symboliſch kann dann der unvollkommnere Standpunct heißen, auf welchem der Inhalt erſt angedeutet wird, romantiſch derjenige, auf welchem die geiſtige Tiefe des Inhalts die Form als relativ ungenügend hinter ſich zurückläßt.

Das Ideal der Schönheit ſtellt ſich am Vollkommenſten im Kreiſe der ethniſchen; das der Weisheit in dem der theiſtiſchen; das der Freiheit in dem der chriſtlichen Völker dar.

Der Kreis der ethniſchen Völker zerlegt ſich in die Gruppe der paſſiven Völker Oſtaſiens; der activen Weſtaſiens; der Völker

der freien Individualität Europa's. Der Zeit nach ist die Entwicklung der letztern ziemlich eben so alt, als die der West- und Ostasiaten, allein dem Standpunct nach eine viel höhere. Die großen Culturvölker Asiens stehen lange Zeit neben einander und werden erst allmälig durch die Eroberungen des Makedonischen Alexanders, durch die Propaganda des Buddhismus, durch das Christenthum und den Islam in Verbindung gesetzt.

Die passiven Völker Ostasiens sind in ihrer Religion Pantheisten und das Ideal ihrer Poesie ist das natürlich sentimentale, das formell mit dem Ideal der Sentimentalität, welche den Schluß des Ganzen ausmacht, übereinstimmt, innerlich aber von ihm durch seine Unfreiheit gegen die Natur unterschieden ist. Die Art und Weise der Auffassung der Liebe läßt Chinesische und Indische Dichtungen von einem romantischen Schimmer angehaucht werden, der von Außen der Europäischen modernen Romantik sehr ähnlich ist. Das poetische Ideal der Chinesen wurzelt in der Pietät der Familie, das der Inder in der Gattenliebe, das der Buddhisten in der Sehnsucht nach dem Nichtsein. — Die activen Völker Westasiens, deren Religion dualistisch ist, haben ein natürlich heroisches Ideal, das im Allgemeinen aus der Pflicht der Blutrache entspringt. Aber die hiehergehörigen Völker sind in der Kunst mehr dem Betrieb der monumentalen Architektur und Sculptur, als dem der Poesie, ergeben gewesen. Die Perser legten zwar durch eine Jahrhunderte hindurch bewahrte Tradition den Grund zu einem Epos, dessen Centrum die Herrlichkeit des großen Schah wurde, den seine Pehlwanen, wie die Planeten die Sonne, umgeben, allein erst durch die Berührung mit den Arabern wurde dieser mächtige Sagenstock poetisch ausgestaltet. Die Araber, zwischen den Persern und Aegyptiern durch Meere, Felsen und Wüsten isolirt, bildeten eine erotisch-heroische Lyrik von großer Kraft und Schönheit aus. — Die Völker der freien Individualität Europa's, deren Religion polytheistisch, bringen ein Ideal der in sich selbstständigen Persönlichkeit hervor, die Griechen als ein schlechthin ästhetisches, die Römer als ein moralisch praktisches, die barbarischen Uebergangsvölker der Kelten, Slaven und Germanen als ein gemüthliches. Die Griechische Poesie ist die schönste, weil ihre Gestalten in ihrer nationalen

und localen Bestimmtheit doch zugleich das allgemein Menschliche, das in aller Poesie das eigentliche Interesse ausmacht, auf eine bewundernswürdige Weise mit ewiger Naturwahrheit hinstellen. So hat sie von vorn herein in ihrem Epos die selbstständige Persönlichkeit des Jünglings und des Mannes mit unvergänglichen Zügen gezeichnet. Der Myrmidonenfürst Achilleus ist zugleich das ideale Bild der heroischen Jünglingsnatur überhaupt, die das eigene Selbst in der Liebe zum Freunde verklärt; der Fürst von Ithaka aber, Odysseus, ist zugleich das ideale Bild des klugen, umschauenden, gewandten, tapfern und standhaften Mannes, dem im Gewühl der Schlacht, im Sturm des Meeres, in den Armen schönlockiger Nymphen, in den Zaubergärten des Alkinoos, immer die Heimath mit der ehrwürdigen Gattin und dem heranwachsenden Sohne vorschwebt, zu denen er endlich auch, nach unendlichem Mühsal, zurückkehrt. Der Römische Aeneas ist dagegen ein Auswanderer, der an fremden Ufern neue Reiche gründet. Die Odyssee machten die praktischen Römer zum Schulbuch. In der elegischen Epik der Kelten bricht die Wehmuth über den Untergang der nationalen Selbstständigkeit hervor und ein ähnlicher Zug findet sich bei den Slavischen und Finnischen Völkern, die sich über die Noth des Lebens theils durch ein liebevolles Eingehen auf die Diminutivexistenzen, theils durch die Phantastik einer Alles verknüpfenden Magie trösten, welche bei den Finnen in dem Mythus von dem alten Sänger Wainämönen den Anhalt zu einer epischen Consolidirung gewonnen hat. Die Germanischen Völker hingegen haben die Eigenheit der Individualität vorzüglich in der freien Hingebung der Persönlichkeit in den Dienst einer andern Person gefunden. Die Treue und der Verrath derselben sind das fundamentale Motiv ihres Epos.

Dem Kreise der ethnischen Völker steht der der theistischen gegenüber. Der Theismus hat sich aus dem Ethnicismus hervorgebildet, indem er die absolute Einheit des Seins, deren Gedanke in jeder Religion vorkommt, aus der unbestimmten Abstraction, als welche sie im Chinesischen Tien, im Indischen Bram, im Parsischen Zeruane Akereneh, im Griechischen Chaos und Fatum existirt, zur Bestimmtheit eines überweltlichen persönlichen Gottes erhob, der Welt und Menschen erschaffen habe. In die-

sen Kreis gehört die Gruppe der Hebräischen Stämme und der Muhammedanischen Völker. Die Poesie des Theismus ist lyrisch-didaktisch. Die Offenbarung des Einen Gottes an den Menschen durch die Prophetie, die Erhebung des Menschen zu Gott durch das Gebet und die Beobachtung des Weltlaufs in der gnomischen Sentenz, um Material zur Theodicee zu sammeln, macht ihren eigentlichen Inhalt aus, der von der Hebräischen Nation am prägnantesten dargestellt wurde. Der Islam führte dem theistischen Standpunct eine Menge neuer Motive aus der Eigenthümlichkeit der Nationen zu, die er sich einverleibte. Durch seine Verständigkeit und sittliche Milde vermittelte er eine humanere Ausdichtung der ihnen inwohnenden poetischen Stoffe, wie namentlich in der großen Mährchensammlung von Tausend und Einer Nacht. Im Persischen entwarf er auch in der Geschichte von Wamik und Asra das Ideal einer in Sehnsucht hinsterbenden, in Chosru und Schirin das einer glücklichen, in Leila und Medschnun das einer unglücklichen, in Jussuf und Suleicha das einer reinen und feurigen Liebe. Dem Mashal fügte er veranschaulichende Fabeln und Erzählungen hinzu. Die Abstraction der Indischen Mystik wußte er sinnig mit dem wirklichen Genuß des Weins und der Liebe zu verschmelzen.

Der Gegensatz des Ethnicismus und des Theismus löst sich im Christenthum auf, welches die Würde des Menschen als eine göttliche und die Natur als ein freies Product des Einen selbstbewußten Geistes hinstellt. Es faßt in der Vorstellung des Gottmenschen die freie ethische Individualität des Polytheismus und den Knecht des göttlichen Gesetzes des Monotheismus zusammen. Sein Standpunct ist nicht allein die Schönheit, welche die Phantasie entzückt; nicht allein die Furcht des Herrn, welche der Anfang der Weisheit ist, sondern die Freiheit, die sich ihrer vernünftigen Nothwendigkeit als des allgemeinen Wesens der Welt gewiß ist. Das Ideal der Freiheit erscheint bei den Byzantinern als Resignation, bei den Romanen als Ritterlichkeit, bei den Germanen als Selbstgewißheit. Die Romanen stehen zwischen den Byzantinern und Germanen in der Mitte und bringen bei den Italienern das antikromantische, bei den Spaniern das katholischromantische, bei den Franzosen das novantike Ideal her-

vor. Das ritterliche Ideal schließt eine Vergötterung des Weibes in sich, wie sie sowohl dem ethnischen als dem theistischen Standpunct fremd bleibt. Diese Vergötterung idealisirt nun zwar einerseits die Sinnlichkeit, anderseits aber ist sie mit dem Abfall in die Niedrigkeit der Begierde und mit der Verirrung des Ehebruchs verknüpft, die sich zu einem Hauptmotiv der modernen Poesie aufwirft.

In dem Verhältniß der Ideale unter einander sehen wir, daß das der Freiheit sowohl das der Schönheit als das der Weisheit sich durch Reproduction derselben integrirt und dadurch eine unendliche Verworrenheit und Breite der Erscheinung empfängt, die in dem receptivsten aller Völker, im Deutschen, bis so weit geht, daß es in den Stylarten aller Nationen dichtet, wie ein Göthe z. B. Römische Elegien, einen westöstlichen Divan, Sonette, Chinesische Jahreszeiten u. s. w. oder ein Rückert westöstliche Rosen, Terzinen, Sprüche eines Brahmanen u. dergl. verfaßt haben.

Die Scheidung der Gattungen zeigt sich unter den ethnischen Völkern zuerst am vollständigsten bei den Indern, dann nicht nur am vollständigsten sondern auch am reinsten bei den Griechen, deren Dichtungen einen so normalen Typus darbieten, daß wir mit dem bloßen Namen Homerisch, Pindarisch, Anakreontisch, Sophokleisch, Aristophanisch, Theokritisch u. s. f. zugleich die bestimmtesten Begriffe aussprechen. — Bei dem pädagogischen Ideal des Theismus wird eine Unbestimmtheit der Gattungscharaktere, eine Neigung zu ihrer Vermischung und ein gänzliches Fehlen des Drama's bemerklich, das nur in der Verkümmerung eines niedern Possenspiels auftritt. — Innerhalb der christlichen Völker arbeitet das Französische zuerst alle Stoffe und Formen der Romantik am vollständigsten hervor, das Italienische aber gibt ihnen die schönste Gestaltung, indem es die Gattungen mit antikem Geist von einander sondert, ohne den romantischen Inhalt aufzugeben. Alle Europäischen Völker nehmen daher diese schönen Formen auf, das Französische aber geht über sie zu einer Nachahmung der Alten hinaus, in welcher es die correcte Form zum Inhalt der Poesie macht und unterwirft nun auch die andern

Europäischen Nationen dieser Pseudoantike, bis dieselben dagegen reagiren und die Franzosen selber zur Romantik zurückkehren.

Unter den Gattungen sehen wir die epische am stärksten im Kreise des Ethnicismus vertreten, in welchem von den Indern an bis zu den Germanen hin sich eine Galerie großer heroischer Gemälde entfaltet, die mehr oder weniger den Kampf der Völker um die Erhaltung ihrer Selbstständigkeit zum Inhalt haben. — Bei den Völkern des Theismus läßt der Gedanke des absoluten Willens des Einen Gottes, der alle Begebenheiten direct beherrscht, das Epos nicht als heroisches aufkommen. Statt seiner gestaltet sich die Erinnerung zur historischen Chronik und die Epik kann nur als Mährchen und Roman oder Novelle Platz gewinnen. — Bei den christlichen Völkern wird der epische Stoff zunächst aus ihrem heidnischen Vorleben herübergenommen, wie in den Nibelungen; oder man greift ihn aus der Geschichte heraus, wie der Cid der Spanier, wie Tasso's befreites Jerusalem, Camoëns Lusiade, Voltaire's Henriade, Pyrkers Tunisias u. s. w.; oder es wird von einer Idee ausgegangen, wie in Dante's göttlicher Komödie, Milton's verlorenem Paradiese.

Fabel und Novelle erfreuen sich bei allen Nationen einer gleichen Vorliebe. Die Geschichte ihrer relativen Umformung von Volk zu Volk, von Geschlecht zu Geschlecht, macht einen großen Theil der Geschichte der Poesie überhaupt aus. Von den Indern bis zur Gegenwart läßt sich eine Reihe von Dichtungen verfolgen, die beständig den nämlichen Inhalt nur in andern Modificationen vortragen. Panchatantram, Hitopadesha, Kalilah ve Dimnah, die disciplina clericalis, das directorium vitae humanae, Barlaam und Josaphat, el conde Lucanor, sind Glieder Einer Kette; eben so Brihat Katha, das Buch der Vezire, Syntipas und die sieben weisen Meister. Von Indien geht die Form aus, viele solcher Erzählungen durch den Rahmen einer andern zu umschließen. Boccazzens Decamerone macht dieselbe für die moderne Literatur populär. Es folgen ihm viele Italienische Novellisten; es folgt ihm bei den Franzosen der Heptameron der Königin Margaretha von Navarra; es folgen ihm bei den Engländern Chaucer's Tales of Canterbury; bei den Deutschen Tiecks Phantasus. Die Novelle als die erweiterte Anekdote hat

einen gegen Zeit und Ort gleichgültigeren Charakter, der sie zur universellen Beweglichkeit befähigt.

Der Roman im engern Sinne — denn im weitern wird auch die umfangreichere Novelle Roman genannt — neigt sich zur biographischen Form, um die Entwicklung seines Helden durch den Einblick in den Zusammenhang seiner Zustände begreiflich zu machen. Seine eigentliche Bedeutung liegt in seinem socialen Charakter, weil er den Unterschied der Culturphasen am leichtesten und verständlichsten abzuspiegeln vermag und für seine Behandlung nicht so strenge Forderungen, als andere Dichtungsarten, macht. Gewöhnlich tritt er erst auf, nachdem die ursprüngliche Epik, Lyrik und Dramatik sich schon erschöpft haben und macht sich durch seine Elasticität zum Pantheon der poetischen Formen. In China hat er zahllose Variationen des Ideals eines richtig geschulten Staatsbeamten, der ein glückliches Examen macht, hervorgerufen. Bei den Griechen entsprang er aus dem Reflex der sittlichen Corruption, wie in den Milesischen Erzählungen, weiterhin aus der Tendenz, ein Ideal der Tugend oder der Natürlichkeit des Lebens aufzustellen. Die Einwirkung von Heliodor's Aethiopika und von Longos Poimenika auf die Europäische Romanwelt ist eine ganz unübersehliche geworden. Eine neue Richtung gab Cervantes dem Roman dadurch, daß er den Idealismus wie den Realismus als die wesentlichen Mächte der Menschenbrust in ihrem Gegensatz wie in ihrer Untrennbarkeit darstellte. Dem abenteuernden Ritter setzt sich der gesunde Menschenverstand gegenüber, jedoch nicht ohne von dessen Phantasterei selber inficirt zu werden. Noch eine andere Richtung des Romans ging von den Spaniern aus, die genrebildliche Darstellung des Lebens der verschiedenen Volksclassen, auch der untern. Der Spitzbubenroman Mendoza's vermittelte den Eintritt der plebejen Sphäre in den neueren Roman, der bis dahin aristokratisch gewesen war. Der Roman verschlingt in der Gruppe der christlichen Völker vor allen andern Gattungen das Interesse des Publicums, weil er dem Begriff desselben von der Freiheit, daß sie sich selbst ihr Schicksal erschafft, am meisten entspricht. Je klarer dem Romandichter diese Idee ist, desto tiefer und ergreifender wird er darstellen. Die psychologische Analyse tritt in den Vordergrund und die

Schwierigkeit, sie mit vollkommener Wahrheit zu behandeln, erklärt uns, weshalb es so wenig Romane gibt, die wirkliche Kunstwerke zu heißen verdienen.

In der Lyrik macht die hymnische als die begeisterte Sprache des religiösen Gefühls fast überall den Anfang. Ihr folgt das Volkslied, welches die Theilung der Arbeit in der bürgerlichen Gesellschaft begleitet und aus den gewöhnlichen Vorkommnissen des Lebens das ideale Moment hervorhebt. Es hat bei den verschiedensten Zeiten und Völkern eine große Aehnlichkeit. Die Sammlung von Liedern wird gewöhnlich erst gemacht, wenn die Periode, welche sie hervorbrachte, schon vorüber ist. In solchen Sammlungen, wie der Chinesische Schiking, der Indische Rigveda, die Arabische Hamasa, die Hebräischen Tehillim, die Spanischen Romancero's und Cancionero's u. s. w., besitzen wir die größten dichterischen Schätze. Die lyrische Kunstpoesie strebt überall nach einer Dreitheilung der Form als These, Antithese und Synthese. In der Dorischen und in der Provençalischen Lyrik ist dieser Strophenbau zweimal am Vollendetsten hervorgetreten. Weil das Sonett eine diminutive Vereinigung der Dreitheilung darbietet, erklärt sich daraus seine große Herrschaft in der Europäischen Literatur für Epochen, in denen der lyrische Dichter nicht mehr gesungen, nur noch gelesen zu werden erwartet. Das Sonett verhält sich zur Lyrik, wie der Roman zur Epik.

Das Drama bildet sich am glücklichsten aus einer epischen Grundlage hervor, wie bei den Indern, Griechen, Spaniern. Als ein Gesetz seiner Gestaltung unterscheidet sich überall der Fortgang vom Epischen durch das Lyrische zum Dramatischen. Wir haben diese Stufen gewöhnlich das elementare, pathologische und ideale Drama genannt und gefunden, daß sie sowohl für die größern Epochen, als für die kleinern Kreise in denselben und sowohl für die progressive Fortbildung als für die regressive Rückbildung gelten. Zuerst wird der bloße Pragmatismus der Handlung als Begebenheit überhaupt gestaltet und das Komische vom Tragischen noch nicht unterschieden. Lächerliches und Rührendes sind noch unbefangen vermischt. Zweitens wird der Affect der Handelnden hervorgearbeitet und damit das komische Pathos vom tragischen gesondert. Drittens wird die tiefere, allgemein mensch-

liche Bedeutung der Handlung erkannt und das epische Moment der Handlung mit dem lyrischen des Affects ausgeglichen. Viertens aber tritt aus dieser idealen Einheit das pathologische Element als krankhafte Uebertreibung im Schwulst der Declamation heraus und fünftens soll durch den pikanten Inhalt der Begebenheit als solcher in Criminalgeschichten, Spectakelstücken u. s. w. ein Reiz hervorgebracht werden. Das Pathos geht im Abrollen der nackten Begebenheit unter. Die Reinheit des Gattungsunterschiedes verschwindet wieder. Das Drama quand même wird zu einem in Scene gesetzten Roman, den man heut zu Tage füglich das Boulevarddrama nennen könnte. Das Chinesische Drama, ein spät entstandenes, ist doch noch, dem kindlichen Standpunct des Chinesischen Pietätsideal gemäß, erst dialogisirte Geschichte. Das Indische wird pathetisch, das Griechische ideal. Im Griechischen zeigt uns die Pompsprache des Aeschylos die Austiefung des Pathos, die lyrische Ueberschwänglichkeit des Euripides das Ueberbieten des von der idealen Höhe wieder heruntersinkenden Pathos. Bei den christlichen Völkern nehmen die Mysterien im Allgemeinen die Stufe des elementaren Drama's ein. Die Stufe der pathologischen Ausbildung und der mit ihr verbundenen Scheidung der Gattungen knüpft sich für sie an die Nachahmung der Alten. Die Stufe der Idealität erreichen sie in der Eigenthümlichkeit eines nationalen Theaters bei den Spaniern, Franzosen und Engländern mit einem abermaligen Durchlaufen aller Momente, so daß z. B. relativ bei den Spaniern Lope einen elementaren, Tirso de Molina einen pathologischen, Calderon einen idealen Charakter hat. Wenn bei den Spaniern und Engländern das komische Element in die Tragödie aufgenommen wird, so wird doch die fundamentale Structur einer Handlung, tragisch oder komisch zu sein, auf der idealen Höhe des Drama's dadurch nicht aufgehoben.

Als eine Bedingung für das Entstehen des Drama's erblicken wir überall eine gewisse Ausbildung der Pantomime in charakteristischen Tänzen und in Charaktermasken. Gewöhnlich neigen sich dieselben zum Komischen. Die Italienische Comedia del arte hat diesem mimischen Element einen universellen Typus in ihren Masken erschaffen.

Die didaktische Poesie nimmt in der Geschichte der Völker einen ungeheuren Raum ein, weil sie das Bedürfniß nach einer philosophischen, denkenden Auffassung des Lebens befriedigt, aber sie ist deshalb keine reine, sich selbst genügsame Poesie. Sie vermittelt Stoffe, schmeidigt die Reflexion, füllt die Lücken steriler Epochen aus und bereitet namentlich durch allegorische Formen höhere Compositionen vor. Das eigentliche, durch eine bestimmte Idee abgeschlossene Lehrgedicht haben nur die Griechen und Römer erschaffen. Die theistischen Völker haben nur ein Aggregat von Gnomen mit eingemischten Anekdoten und Fabeln hervorgebracht, wie die Griechen es auch in der Gnomologie des Theognis besaßen. Die Modernen haben Beides nachgeahmt und es gibt fast keinen Gegenstand, vom würdigsten bis zum futilsten, den sie nicht zum Stoff eines Lehrgedichts gemacht hätten, indem sie namentlich auch dem descriptiven Element eine sehr große Ausdehnung gestatteten.

Die größten Dichter sind Homer im ästhetischen, der unbekannte Urheber des Hiob im pädagogischen, und Shakespeare im evangelischen Ideal. Die demnächst größten und vielseitigsten sind Kalidasa, Firdusi, Dante, Tasso, Cervantes, Voltaire, Göthe und Byron. Die Griechischen Dichter cultivirten in der Regel nur Eine Gattung, aber bis zur vollendeten Meisterschaft. Bei den Persern bildete sich die Sitte, daß ein Dichter in einem Chamsse einen didaktischen und vier herkömmliche epische Stoffe behandelte. Die modernen Europäischen Dichter pflegen alle Gattungen zu durchlaufen, wenn sie auch vorzugsweise nur in einer unsterblich werden, indem die banale Erinnerung, was sie in andern geleistet haben, vergißt, z. B. bei Lope de Vega nur an seine Dramen, nicht an seine Epen und Novellen, umgekehrt bei Cervantes nur an seine Novellen und Romane, nicht an seine Dramen zu denken pflegt.

Vollkommen unabhängig hat sich die Poesie der Chinesen, Inder, Araber, Griechen, Hebräer und Scandinavier entwickelt. Hingegen haben von andern Völkern durch Uebersetzung und Nachahmung aufgenommen die Römer von den Griechen, die Perser von den Arabern und Indern, die Romanischen Völker von den Römern und Griechen, die Spanier von Italienern, die Fran-

zosen von den Italienern und Spaniern, die Engländer von den Spaniern und Franzosen, die Niederländer von den Franzosen, die Deutschen von allen. Am häufigsten nachgeahmt sind die Griechisch-Römischen Dichtungen.

Das lange Fortleben mancher Stoffe und ihrer immer erneueten, immer anders gewendeten Darstellung kann uns in Erstaunen setzen. Wie oft ist nicht z. B. bei den Alten die Oreſtie und die Oedipodie behandelt worden! Wie oft der Argonautenzug! Oder man nehme die Geschichte Josephs in der Mosaischen Genesis. Jahrhunderte lang schlummert sie darin. Da nimmt Muhammed sie in seinen Koran auf. Firdusi gibt der Liebe Jussufs und Suleicha's eine epische Gestalt. Nisami folgt ihm und von Nisami sehen wir nun bis auf Dschami jeden Dichter, der einen Fünfer versucht, diese Liebesgeschichte schildern. Im christlichen Kreise bemächtigt sich das Drama dieses Stoffs, aber durch Zesen's Assenat geht er als politisch galanter Roman wieder in die epische Form über, während Zesen von der Existenz der Persischen Epen gewiß keine Ahnung hatte. Oder wie oft ist nicht in der Europäischen Poesie die Kunst zu lieben Gegenstand der Dichtung geworden, seit Ovid diesen Gedanken gehabt hat. Sind doch auch der Roman von der Rose und Ruiz Buch di buen amor im Wesentlichen derselbe Gedanke.

Aber durch alle Poesie zieht sich ein doppeltes Extrem hin. Das eine ist die Flucht aus dem Lärm der Geschichte, aus der Zerrissenheit der Culturwelt, in die Idylle einfacher Zustände bis zurück vor dem Ackerbau, denn mit diesem beginnt ja die eigentliche Geschichte. Das andere ist das gewaltsame Durchbrechen der Schranken der Menschheit, das Hinaus über alle Geschichte, welches mit Kühnheit in die Geisterwelt hinübergreift. Jenes Extrem ist das pastorale, dies das titanische. Bei den Indern finden wir die Schäferidylle des Jayadeva in seinem Gitagovinda; bei den Griechen die Sikelischen Idyllen zur Zeit der Ptolomäischen Hofpoesie; bei den Römern zur Zeit der Augustischen Hofpoesie in Virgil, dem Nemesianus, Calpurnius u. A. folgten; bei den Hebräern das Schir haschirim, in welchem dem Salomo aus der satten Ueppigkeit seines Harems heraus nach der anmuthigen Unschuld der schwarzen Hüterin des Weinberges ge-

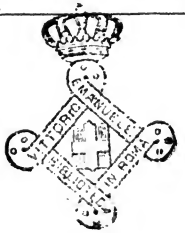
lüftet. Die Provençalischen Dichter bringen mit Vorliebe Pastoralen hervor, Dialoge zwischen Rittern und Hirtinnen, die, wie in sechs Liedern von Guiraut Riquier, oft zu kleinen Romanen werden. Von den Troubadours nahmen die Trouvères diese Gattung auf und aus der Französischen Literatur entsprang das erste Schäferdrama, le jeu de Robin et Marion. Der Schäferroman wurde zuerst von dem Griechen Longos, dann von Boccaz in seinem Admeto, von Sannazar in seinem Arcadien, von Montemayor in seiner Diana, von Cervantes in seiner Galathea, von Sidney in seinem Arcadien, von Urfé in seiner Asträa cultivirt, Romane, von denen jeder seine große Schaar von Nachahmungen hinter sich hat. Das Schäferdrama wurde von Tasso in seinem Aminta, von Guarini in seinem Pastor fido idealisirt, grassirte aber seit Rinuccini's Dafne vorzüglich als Singspiel an den Höfen. Die Nachahmungen der Virgilianischen Eklogen in der Romanischen Literatur von Sannazar an, der fünf lateinische dichtete, bis zu dem Franzosen Racan hin sind geradezu zahllos.

In der bukolischen Poesie malt sich der Geist das Bild der zärtlichsten Liebe in den einfachen Naturzuständen aus, indessen ihn selbst die Abmüdung von den Culturkämpfen und den Schrecken des Kriegs und des Völkerhasses peinigt. Cervantes und Sidney waren selbst tapfere Soldaten. Träumt der Geist sich aber aus der lästig werdenden Civilisation in die Anfänge derselben zurück, in das far niente eines thatlosen Zustandes, worin Daphnis schon zufrieden ist, wenn er seiner Chloë ein Küßchen stehlen darf oder schon als ein Held erscheint, wenn er dem Wolf ein Lämmchen abjagt, so bäumt er sich anderseits auch aus dem Schmerz über seine Armseligkeit und Zerrissenheit bis zu dem Himmel empor und strebt die Grenzen der Menschheit zu überschreiten, sollte er deshalb auch einen Bund mit der Hölle schließen müssen. Eine solche Kühnheit regt sich schon in jenen Indischen Büßern, die sich durch lange Meditation und Enthaltsamkeit aus den Schranken ihrer Kaste bis zur Göttermacht emporhoben. Sie regt sich in den Griechischen Titanen, namentlich im Prometheus. Sie regt sich im Hebräischen Hiob, der den Jehovah zur Rede stellt. Wenn es auch im Indischen nach

Schlottmann (Hiob verdeutscht und erläutert, Berlin 1851, in der Einleitung) eine analoge Versuchungsgeschichte gibt, so kann sie doch nicht diese Herbheit der Verzweiflung athmen, mit welcher Hiob seinem Dasein flucht, weil er einem Einzigen Gotte gegenübersteht, der in seiner Allmacht durch keinen andern gehindert ist. Innerhalb der Romanischen Poesie erscheint das Titanische Element nur als das magische in Virgil, Merlin, Klinsor, Malegis, aber der Protestantismus verbindet aus seiner Tendenz zur Selbstgewißheit mit dem Zauber, der eine Geisterwelt freventlich erschließt, die skeptische Scheulosigkeit vor aller Auctorität. Marlowe's Faust, Miltons Satan werden Repräsentanten dieser anarchischen Autonomie. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist der Faustische Titanismus recht eigentlich die Seele der deutschen Poesie geworden, aber nunmehr auch in die Blasirtheit getaucht. Die Verzweiflung, welche den Faust ursprünglich zur Magie treibt, hat man sich als das Selbstgefühl einer riesigen, aber gehemmten Kraft zu denken, nicht als eine hysterische Selbstquälerei, mit welcher die Schwäche und der Dünkel ihre kleinen Mißempfindlichkeiten zu Interessen der Menschheit aufputzen und umlügen. Göthe's tiefe und affirmative Natur hat eben deshalb den zweiten Theil zum Faust dichten müssen, einen positiven Gehalt gegen die Unbefriedigung des ersten zu gewinnen. Hoffen wir, daß diese Blasirtheit mit Hebbels grandiosen Excentricitäten, mit Heine's Romanzero, und mit Jordan's Demiurgos als dem Inbegriff aller Faustiaden einen gewissen Abschluß gewonnen habe, wenn wir auch nicht alle, wie der Held des letztern Mysteriums, aus der Geschichte der Welt heraus in eine Hütte uns verbergen sollen, die Erde zu graben.

Nicht zur Beschränktheit schäferlicher Natürlichkeit herunter, nicht zur Vermessenheit Faustischen Geisterzwanges hinauf brauchen wir uns zu wenden, sondern zur Versöhnung der Cultur mit der Wahrheit der Natur, um dem Optimismus der vernünftigen und sich selbst verstehenden Freiheit über allen Pessimismus der Uebel und des Leidens zum Siege zu verhelfen. Das Wesen des Idyllischen, auch in der Beschränkung sich glücklich zu fühlen und mit der Natur in einem unmittelbaren Wechselverkehr zu stehen, wär' es auch nur, wie der Arme in großen Städten, in der Pflege

eines Blumentopfs; und das Wesen des Titanischen, an keinem Resultat der Geschichte einmal für immer eine Grenze zu finden, sondern den Fortschritt in's Neue hinaus zu wagen, dies Wesen wird nie aufhören, aber eine Einsamkeit existirt in unserer Zeit der Uebervölkerung und Wanderung nicht mehr, in welcher ein abenteuerlicher Simplicissimus des neunzehnten Jahrhunderts sich verbergen könnte. Die ganze Erde ist in's Bewußtsein aufgenommen und die Kinder in den Schulen lernen schon alle Inseln des glückseligen Oceans auswendig, zu denen es sonst noch einen weltschmerzlichen Europamüden locken konnte. Aller Grund und Boden ist in die Hypothenbücher eingetragen. Durch alle Felder und Büsche streift der Gensdarm. Ueberall ziehen die Eisenschienen ihre Furchen und die Zustände der Dörfer werden andere, weil sie sich nicht mehr isoliren können, eine Veränderung, die zunächst, wie Auerbach's Dorfgeschichten zeigen, als Corruption auftritt. Die Dampfboote verbinden alle Wasserstraßen und gliedern alle Inseln des Meeres in die allgemeine Bewegung ein. Unter den Wellen der Gewässer zieht sich der elektrisch-magnetische Drath und über die höchsten Gebirge klettern die Telegraphenstangen und machen das Geschehen zu einem für das Bewußtsein gleichsam allgegenwärtigen. Die Presse gleicht die Unterschiede im Selbstbewußtsein der Menschen mehr und mehr aus, so daß der Einzelne, wo er auch hinkomme, zuletzt fast überall dieselben Voraussetzungen machen kann. Die sociale Reform soll uns, wie Gutzkow es ausgedrückt hat, zu Rittern des Geistes machen, aber nicht nur zu Rittern, sondern auch zu Priestern, welche im Gemüth der Menschen die himmlische Seligkeit zur Gegenwart erheben. Die neue im Entstehen begriffene Poesie trägt das Banner des Friedens, aber nicht eines nur bewaffneten oder gar faulen Friedens stumpfer Ruhe und genußsüchtigen Hinlebens, sondern eines Banners des Friedens, der aus der unermüdlichen Arbeit der Befreiung, aus dem fortschreitenden Triumph über alle Schwierigkeiten und Entzweiungen, als die rührige und heitere Humanität selbstbewußter Versöhnung entspringt. Die Freiheit wird Weisheit lernen und als Schönheit erscheinen.



Regiſter.

A.

Aaſchik 399.
Abeillard 442.
Abſchatz 673.
Adenez le Roi 482.
Aegypten 121.
Aeoliſche Schule 158.
Aeſchylos 189.
Aeſopos 216.
Aethiopis 146.
Agnimitra (Malavika) 99.
Alamanni 564.
Alcharifi 355.
Aleman 587.
Alexandriniſcher Kanon 204.
Alfieri 724.
Alfonſo 527.
Alkaios 165.
Alkiphron 219.
Alkman 168.
Allegorik 495.
Amadisromane 497, 532.
Amand 637.
Amis 519.
Ammenhauſen 519.
Anakreon 166.
Andreopulos, M., 419.
Anſſari 377.
Antara 365.
Anthologie 216.
Antimachos 153.
Anwari ſoheili 398.
Apollinaris 418.
Apollonios Rhodios 205.
Apulejus 252.
Arabiſche Poeſie 127, 360.
Aratos 212.
Archilochos 163.
Aretino 568.
Argonautenzug 139.
Arion 175.
Arioſto 563.
Ariſtophanes 198.
Arturiſche Tafelrunde 484.
Aſtrée 638.
Atellanen 228.
Athenagoras 220.
Auſonius 257.
Autokabdalen 173.
Avianus 256.
Avienus 247.
Ayala 531.
Ayrer 674.

B.

Bakchylides 169.
Balde 679.
Bandello 560.
Baniſe 678.
Baron 652.
Barbour 698.
Bardenorden, Waliſiſcher, 264.
Barlaam und Joſaphat 417.
Barzas-Breiz 271.
Baſſelin 495.
Batrachomyomachie 154.
Bazoche 504.
Beaumont 716.
Beccari 571.
Bellay 632.
Belleau 634.
Benſerade 636.
Beowulf 311.
Beraka 351.
Berceo 524.
Berni 568.
Bertaud 634.
Bhagavatgita 71.
Bharata 99.
Bhartrihari 83.
Bhavabuti 100.
Bion 207.
Birken 679.
Biterolf und Dietlieb 523.
Boccaccio 557.
Bodel 482.
Boethius 434.
Bohſe 681.
Boileau 656.
Bojardo 563.
Bonerius 519.
Boscon, Almogaver 581.
Bracciolini 566.
Brant, Seb. 520.
Bretoniſches Epos 483.
Bruno 572.
Buchholz 681.
Burchiello 565.
Burleske 565.

Butler 724.
Byron 731.

C.

Calderon 607.
Calliſto è Melibea 538.
Calprenède 638.
Camoëns 618.
Campanella 572.
Cancionero general 534.
Canzos 468.
Cataloniſche Lyrik 533.
Cato, Valerius u. Dionyſius 249.
Catullus 236, 242.
Cervantes 588.
Chapelle, la 636.
Chaucer 688.
Chanlieu 636.
Chauſſée, de la 655.
Chineſiſche Poeſie 42.
Chörilos 153.
Chosru 392.
Chosru u. Schirin 384.
Chreſtien de Troyes 490.
Cid 526.
Claudianus 257.
Columella 256.
Comedia del arte 549.
Contes 477.
Corneille, P. 647.
Corneille, Th. 647.
Cortereal 622.
Cotin 636.
Crebillon, P. J. 649.
Cueva 594.
Culturiſten 583.

D.

Dainos 283.
Damiani 437.
Dares Phrygius 444.
Decamerone 558.
Deshoulières 653.
Destouches 655.
Diablo predicador, el 615.
Diderot 728.
Dithyrambos 165.
Dietrich v. Bern 322.
Diogenes 219.
Disciplina clericalis 451.
Dolopathos 373.
Don Quixote 590.
Doriſche Schule 167.
Doriſche Komödie 176.
Dryden 724.
Dſchami 394
Dſchelaleddin 390.
Dunbar 690.
Duverdier (Saunier) 499.

E.

Echo 381.
Edda, ältere 295.
Edda, jüngere 305.
Eilhart v. Oberge 509.
Eiresione 157.
Elegie 159.
Empedokles 152.
Ennius 229.
Encina 536.
Epicharmos v. Kos 176.
Ercilla 582.
Erinna 166.
Eſchenbach, Wolfram 512.
Espinel 588.
Euphuismus 701.
Eupolis 197.
Euripides 190.
Enweri 386.

F.

Faria y Souza 622.
Faſtnachtſpiele 522.
Fauvel, roman de 496.
Feiſi 387.
Fenelon 639.
Feridedin Attar 388.
Ferreira 618.
Fescenninen 228.
Flerabras 481.
Firduſi 378.
Fiſchart 671.
Flaccus, Valerius 255.
Fleming 673.
Fletcher 716.
Flos u. Blancflos 482.
Ford 718.
Fortiguerra 577.
Fränkiſches Epos 479.
Frauenlob 516.
Friberg 514.
Frigedank 517.
Friſchlin 542.
Froiſſart 494.
Frugoni 575.

G.

Gabirol 354.
Galathea 589.
Gammer Gurton's needle 694.
Gesta Romanorum 453.
Ghatakarparam 85.
Gil Vicente 617.
Gitagovinda 86.

Goldoni 724.
Gomberville 638.
Gongora de Argote 583.
Gottfrid v. Straßburg 513.
Gower 688.
Gozzi 552.
Gral 486.
Grand, le 653.
Green 703.
Gregorios v. Nazianz 414.
Greifenſon 681.
Grimmelshauſen 681.
Gryphius 671.
Gualter 444.
Gualterus Mapes 443.
Guarini 571.
Gudrun 312, 321.
Guevara 605.
Guillaume de Lorris 496.
Günther Ligurinus 444.

H.

Hafis 393.
Hagada 352.
Haimonskinder 479.
Halacha 352.
Halevi, Juda 354.
Hamadani 364.
Hamáſa 131.
Hamburg 578.
Hamilton 641.
Happel 681.
Hardy 643.
Hariri 368.
Harry 690.
Harsdörfer 678.
Hartmann v. d. Aue 512.
Hebräer 335.
Heſtpeiger 385.
Heliand 508.
Heliodorus 221.
Heptameron 630.
Hermeneſianax 205.
Heſiodos 147.
Heywood, Thomas, 704.
Hilarotragödie 208.
Hildebrandslied 314.
Hiob 344.
Hipponax 164.
Hita 528.
Hitopadeſha 82.
Hoatſian 52.
Hoffmannswaldau 677.
Homeriſches Epos 143.
Homeridiſche Hymnen 144.
Homerokentron 415.
Horatius 240.
Hroswitha 438.

J.

Ibykos 169.
Ilias 140.
Iriſche Barden 275.
Iskendernameh 385.
Jamblichos 220.
Jambos 163.
Jayadeva 85.
Jan de Meung 496.
Jeux partis 470.
Jodelle 639.
Johannes v. Damaskos 417.
Jongleurs 474.
Jonſon, Ben, 719.
Joſe, Antonio, 623.
Juſſuf u. Suleicha 382, 385.
Juvenalis 250.

K.

Kabus 377.
Kalewala 286.
Kämpeviſer 309.
Kärlingiſches Epos 479.
Kaiſerchronik 509.
Kalidaſa 84.
Kalilah ve Dimnah 363.
Kallimachos 206.
Kallinos 159.
Karageuz 389.
Kaſſide 386.
Kin-Kuhikuen 50.
Klaj 678.
Klearchos 218.
Klopſtock 727.
Koluthos 217.
Kongfutſeu 45.
Korinna 166.
Kratinos 194.
Konrad 509.
Kyd 705.
Kykliker 145.

L.

Lafontaine 635.
Laforce 639.
Lainez 636.
Lalenbuch 670.
Lamotte 656.
Lamprecht 509.
Laurenberg 674.
Leila und Medſchnun 385.
Lenäen 173.
Leon, Ponce de 582.
Leoniniſcher Vers 437.

Lermont 690.
Lichtenſtein, Ulrich v. 516.
Lilly 701.
Lindſay 691.
Lithaipe 49.
Livius Andronicus 229.
Lobeira 498.
Lobo 622.
Logau 674.
Lohenſtein 677.
Longland 688.
Longos 222.
Lope de Rueda 537.
Lope de Vega 600.
Lorenzo de Medici 562.
Lucanor, conde el 528.
Lucanus 255.
Lucretius 235.
Lukianos 219.
Lukios 252.
Lulli 654.
Luzan 724.
Lykophron 208.
Lydgate 689.

M.

Mabinogion 271.
Macaroniſche Poeſie 565.
Machiavelli 567.
Macias 617.
Macpherſon 277.
Mahabharata 69.
Mahakavyani 87.
Malegis 480.
Malherbes 634.
Manilius 256.
Manuel, D. Juan 528.
Manuel, N. 674.
March 534.
Margarethe v. Navarra 629.
Margites 145.
Marie de France 477.
Marino 594.
Marivaux 653.
Marlowe 702.
Marot, Clement und Jean 630.
Martialis 250.
Martorelli 533.
Mashal 344.
Maſſinger 717.
Mayret 643.
Meghaduta 85.
Meiſtergeſang 668.
Mellin de St. Gélais 630.
Mena, Juan de 533.
Menandros 209.
Mendoza 586.
Merlin, 270, 489.
Milton 720.
Mimen 174, 475.
Mimnermos 162.
Mimus 232.
Minſtrelſy 687.
Moallakat 132.
Mohamudgara 83.
Molière 651.
Montalvan 605.
Montemayor 582.
Moreto y Cavana 616.
Morolf 454.
Moſchos 207.
Moſchos 420.
Motenebbi 366.
Mrichchakati 100.
Muhammed 360.
Murner 520.
Myſterien 499, 504.

N.

Naevius 229.
Naharro 537.
Nalodaya 87.
Narrenſchiff 520.
Nemeſianus 256.
Nibelungen 315.
Nikandros 212.
Niſlungaquitha 300.
Nigellus 438.
Niſami 384.
Nithard 517.
Nitiſhaſtra 79.
Nivardus 461.
Nonnos 217.
Nornageſtſaga 308.
Novelliſten, Italieniſche 559.
Nritta und Nritya 97.
Numatianus 257.

O.

Odyſſee 141.
Omar Chiam 387.
Opitz 673.
Oppianos 215.
Orphik 137.
Oſſian 276.
Otfrid 508.
Otnit 323.
Ovidius 243.

P.

Pacuvius 230.
Paean 157.
Palmenorden 672.
Panchatantram 81.

Panyasis 153.
Parasol 504.
Parmenides 152.
Parthenios, 206, 218, 244.
Pastourelles 469.
Pathelin, maitre 507.
Pelsandres 153.
Pentamerone 641.
Perceforest 491.
Perrault 547, 641.
Persius 249.
Petrarca 555.
Petronius 245.
Pfinzing 520.
Phaedrus 256.
Phanokles 206.
Philetas 206.
Phlegon 219.
Phlyaken 174.
Phrynichos 197.
Pindaros 169.
Pissides 416.
Planudes 217.
Plautus 232.
Plejade, Alexandrinische 208.
Plejade, Französische 630.
Poliziano 562.
Prabodhachandrodaya 102.
Pradon 649.
Pratinas 175.
Propertius 243.
Provençalen 467.
Pulci, Bern 562.
Pulci, Lucca 562.
Pulci, Luigi 562.
Puranas 76.

Q.

Quevedo 587.
Quinault 654.

R.

Rabelais 627.
Rabutin 639.
Racan 634.
Rachel 674.
Racine J. 648.
Raghuvansa 87.
Ramayana 72.
Rebolledo 584.
Regnar Lodbrokiquitha 308.
Regnard 653.
Regnier 634.
Resende 617.
Retnavali 101.
Rhinton 207.
Ribeyro 617.
Rigveda 66.
Rinuccini 572, 576.
Ritusanhara 85.
Robert le diable 475.
Rollenhagen 672.
Ronsard 631.
Rose, roman de la 496.
Rosenblüth 522.
Rosengarten 523.
Rother 321.
Rotrou 642.
Rousseau, J. B. 636.
Rousseau, J. J. 727.
Rozas 538.
Rudegi 377.
Ruiz 528.
Ruodlieb, Graf 452.
Rupaka 88.
Rutebeuf 506.
Ruth 344.

S.

Sadi 390.
Sachs, Hans 669.
Sachsenheim 520.
Sackville 696.
Saemund, Sigfuson 295.
Sage, le 640, 653.
Sakuntala 99.
Salomon und Morolf 454.
Sandszöking 58.
Sannazaro 565.
Santo, Rabbi 531.
Sappho 165.
Sarma 81.
Satura 228.
Satyrdrama 175.
Scarron 639, 642.
Schahnameh 116, 378.
Scheffler 679.
Schiking 44.
Schir baschirim 341.
Schlesische Schulen 673.
Sprachgesellschaften 672.
Scudery, Madeleine 638.
Segrais 640.
Segura 527.
Senaji 387.
Seneca 251.
Shakespeare 706.
Sidney 692.
Sikinnis 176.
Silius, Italicus 255.
Simonides 164.
Simplicissimus 682.
Sirventes 470.

Skaldenpoesie 304.
Skolion 166.
Snorre Sturleson 305.
Sofi's 386.
Solon 160.
Somadeva 106.
Sophokles 190.
Sotades 162.
Spee 679.
Spenser 693.
Statius 234.
Stesichoros 169.
Still 691.
Stranitzky 684.
Suchenwirt 519.
Sudraka 100.
Surrey 692.
Synesios 415.
Syntipas 419.
Syrus 235.

T.

Taillefer 481.
Taliesin 270.
Tannhäuser 516.
Tasso B. 564.
Tasso 569.
Tassoni 566.
Tatios 222.
Tausend und Eine Nacht 372.
Tehillim 340.
Teichner 519.
Tenzone 470.
Terentius 234.
Terpandros 165.
Theognis 160.
Theokritos 207.
Theophilus 449.
Thespis 159.
Theuerdank 520.
Thibaut von Navarra 494.
Thiersage, deutsche 455.
Thomson 694.
Tibullus 242.
Tieck 730.
Timon von Phlius 212.
Timoneda 590, 596.
Tirso de Molina 605.
Todtentanz 532.
Triaden 269.
Trimberg 517.
Trissino 567.
Troubadours 472.
Tufu 49.
Turlin 514.
Turpin 481.
Tyrtäos 159.

U.

Ubeda 587.
Udall 695.
Ulrich, Herzog 681.
Urfé 638.

V.

Valmiki 82.
Varro 238.
Vaux de Vire 495.
Vedische Poesie 63.
Veldeke 511.
Vida 541.
Villegas 584.
Villena 533.
Virgilius 238.
Virues 595.
Vrihatkatha 106.
Vyasos 70.

W.

Wace 483.
Walther von Aquitanien 314.
Walther von der Vogelweide 515.
Wamik und Asra 377.
Weckherlin 673.
Weiße, Chr. 683, 685.
Welsche Gast 517.
Wilhelm der Gärtner 518.
Wilhelm de Matoc 464.
Wilkinasaga 308.
Winsbek 517.
Wirnt von Gravenberg 514.
Wittenweiler 518.
Wolfdietrich 523.
Würzburg, Konrad v. 515.

X.

Xenophanes 161.

Z.

Zazigkhofen 512.
Zendavesta 114.
Zesen 680.

Druck der Hofbuchdruckerei in Altenburg.
(H. A. Pierer.)

816.172

Druckfehlerverzeichniß.

Seite	4	Zeile	19	v. u.	lies	statt ausgestattet: ausgestaltet.
"	77	"	12	v. o.	"	" Maunvautara: Manuvautara.
"	110	"	3	v. u.	"	" ethnischen: ethischen.
"	152	"	9	v. u.	das Komma nach:	war zu tilgen.
"	169	"	1	v. o.	lies	statt Stesicheros: Stesichoros.
"	179	"	4	v. o.	"	" Thesbis: Thespis.
"	238	"	12	v. o.	"	" Vortag: Vortrag.
"	277	"	12	v. u.	"	" Jinsthona: Jnisthona.
"	278	"	8	v. u.	"	" Länder: Lieder.
"	321	"	17	v. u.	"	" Verbau: Versbau.
"	348	"	14	v. u.	"	" Dialage: Dialoge.
"	379	"	15	v. o.	"	" ihren: ihrem.
"	382	"	1	v. o.	"	" Dauk: Dank.
"	397	"	11	v. u.	"	" Gurn: Guru.
"	415	"	17	v. u.	"	" Synesios: Synesios.
"	422	"	5	v. o.	"	" τωμ: των.
"	449	"	17	v. u.	"	" Adama: Adana.
"	471	"	12	v. o.	"	" Trevienz: Trevierz.
"	519	"	8	v. u.	"	" Suchemvirt: Suchenwirt.
"	532	"	14	v. u.	"	" banza: banza.
"	590	"	4	v. u.	"	" Estrematurer: Estremadurer.
"	606	"	10	v. o.	"	" eine: eines.
"	607	"	1	v. u.	"	" Gang: Glanz.
"	627	"	9	v. u.	"	" épouveutables: épouventables.
"	629	"	1	v. u.	"	" fortunées: fortunés.
"	643	"	2	v. u.	"	" bagne: bague.
"	649	"	13	v. u.	"	" bleiben: blieben.
"	651	"	10	v. u.	"	" dem: den
"	712	"	11	v. u.	"	" Theosites: Thersites.
"	720	"	3 u. 6	v. o.	"	" Epiconne: Epicoene.
"	724	"	5	v. u.	"	" Lnzan: Luzan.

Mg 8:617-2

Im Verlage der **Gebr. Borntträger** erschienen ferner:

Handbuch der Geographie

für

Töchterschulen und die Gebildeten des weiblichen Geschlechts

von

Fr. Nöffelt.

Vierte sehr vermehrte und verbesserte Auflage in 3 starken Bänden.

1852/53. brosch. 4 Thlr. 24 Sgr.

Es enthält dieses Werk nebst den nothwendigsten geographischen und statistischen Notizen Alles, was sonst in den verschiedenen Ländern und Zonen sich Interessantes, Merkwürdiges und Wissenswerthes in Beziehung auf Natur, Kunst, Länder, Städte und Menschen, deren Lebensweise, Sitten und Gebräuche darbietet, und ist in dieser Hinsicht dasselbe so reich ausgestattet, daß auch der reifere Leser nicht ohne Beifall bemerken wird, mit welcher glücklichen Auswahl der Verfasser seine lebendigen Bilder aufzurollen und eine solche Fülle von Anschauungen darzulegen verstanden hat.

Der in nicht langer Zeit erfolgte Absatz von drei starken Auflagen bestätigt das Vorgesagte mehr als Worte.

Lehrbuch

der allgemeinen Geschichte

für

obere Klassen des Gymnasiums und höhere Schulen

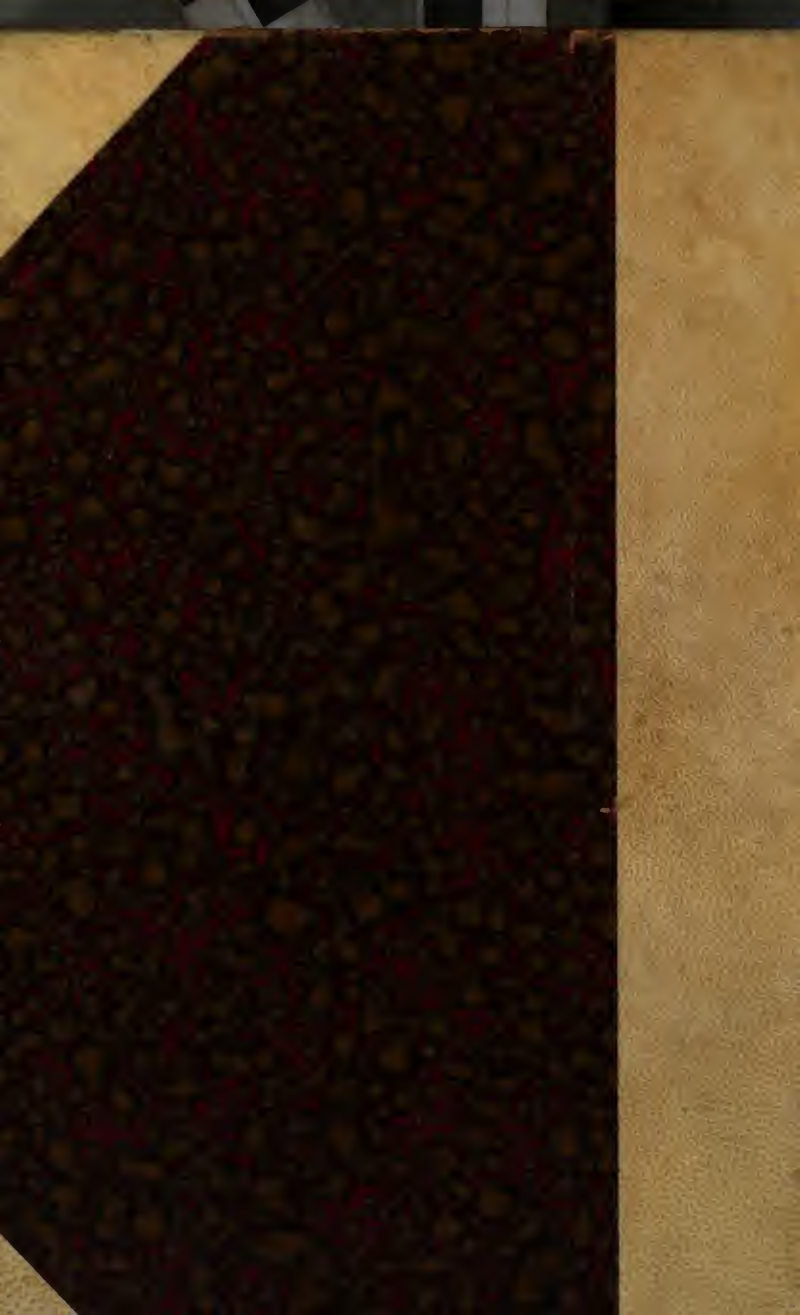
von

Dr. Friedrich Ellendt,

Director des Gymnasiums in Eisenach.

Vierte sehr verbesserte und vermehrte Auflage.

Gr. 8. 1854. 38 Bogen. Preis: 1 Thlr. 10 Sgr.

Wir lenken die Aufmerksamkeit aller Anstalten, für welche dies Buch bestimmt ist, auf dasselbe — und empfehlen dasselbe zur Prüfung angelegentlich; sie wird jedenfalls nur günstig ausfallen. Für das Selbststudium ist es überdies durch die Reichhaltigkeit der Thatsachen und den gedrängten klassischen Styl zu empfehlen.

Druck der Hofbuchdruckerei in Altenburg.
(H. A. Pierer.)